

мастерская





«Горожане»

РАЗГОВОР НА ТРИСТА ЛЕТ

К скульптурной группе «Горожане. Долгий разговор» я примчался на следующее утро после её торжественного открытия. Непривычные к новой достопримечательности прохожие оживлённо отзывались на новшество. Мимолетное остолбенение, бесплодный поиск таблички со всё объясняющей надписью, потом вопросы типа: «Ну, хорошо, этот – Ленин, а те двое – кто?». Стало ещё забавней, когда возле бронзового изваяния неожиданно появился один из прототипов, художник М.Брусиловский. Проходил мимо, ведь он живёт в соседнем доме. Остановился посмотреть... И тут к нему подошла бойкая, общительная дама в жёлтой футболке и с пуделем. Стала недоверчиво и въедливо допытываться, почему он так похож на скульптуру и не он ли, случайно, здесь изображён. Брусиловский скромно потупился и вымолвил: «Нет, это не я, это мой брат». На вопрос же, за что его брат удостоился вечной бронзы, отвечал уклончиво...

Хорошо, что город украшает такая скульптура. Стоят себе три бронзовых дяди без постамента и о чём-то беседуют. Может, и неважно кто они, вроде местные. Какой простор для догадок и анекдотов, для развития городской мифологии! В эту мифологию вполне достойны войти три изображённых в скульптуре художника, честь и слава Екатеринбурга: Миша Шаевич Брусиловский, Виталий Михайлович Волович, недавно умерший Герман Селивёрстович Метелёв. Они со своими соратниками, включая и автора скульптурной группы Андрея Геннадиевича Антонова, в 60-е, 70-е, 80-е годы превратили Свердловск в ведущий и блистательный центр художественной жизни. Так что было в нашем городе своё, местное Возрождение...

Стоп! Надо изменить тональность. То, что я написал в последних строчках, – чистая правда, и выдающиеся художники достойны самого пафосного восхищения. Надеюсь, мне ещё представится случай его выразить. Но когда речь идёт о бронзовом изваянии ныне живущих людей...

В конце 70-х годов скульптор Антонов слепил из глины небольшие портретные фигурки своих единомышленников и коллег; кроме вышеназванных художников, был изображён ещё Геннадий Сидорович Мосин. Я считаю эти маленькие фигурки одной из лучших работ скульптора. Лаконичная пластика, гротескная выразительность буквально со всех точек зрения, чётко сформулированные характеры. Неслучайно статуэтки, изображающие таких разных людей, собрались в сплочённую скульптурную группу. Они ведь и в жизни близкие друзья. Жаль, Геннадий Сидорович (он тоже человек из этого круга избранных) в группу не вписался. Очень уж получился самодостаточным и монументальным в своей крестьянской основательности. Мог войти в скульптурный ансамбль и ещё один персонаж. Как-то раз, в шутку, Андрей Геннадиевич расставил своих глиняных приятелей вокруг пластилиновой обнажённой натурщицы, красивой девушки. Вылепленные художники мгновенно приняли глубокомысленный вид ценителей и экспертов...

Я очень рад, что в центре города в бронзе стоят и беседуют дорогие мне люди. Что на улицах появляется неказённая, искренняя скульптура. Но жаль, что замечательная скульптурная группа всё-таки не дотягивает до уровня тех давних статуэток. Появилось много мелочных подробностей в ущерб чувству большой формы, характеры и сходство тоже отчасти пострадали (за исключением фигуры Метелёва, он получился отлично). Но, может быть, я уже придираюсь. А что до упрёков в неполном портретном сходстве, у Антонова, работающего в вечных материалах, всегда есть обезоруживающий ответ: «Пройдёт триста лет, и станет похож!». Пусть стоят бронзовые художники и ведут свой нескончаемый, долгий разговор и триста лет, и дольше, оживляя и украшая свой родной город.

Алексей Рыжков,
художник.

ВЕСИ

МАСТЕРСКАЯ

№ 8, 2008. Октябрь



Журнал удостоен медали имени Н.К.Чупина


Журнал награждён почётным знаком РАЕН «Звезда успеха»

СОДЕРЖАНИЕ

Выпуск журнала осуществлён при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.



Издаётся под патронажем Всемирной федерации ассоциаций, центров и клубов ЮНЕСКО.

Номер подготовлен при участии Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

РЯДОМ

Отмечали Новый 2008 год в английском ресторане «Джеймс», что в Екатеринбурге на углу Первомайской и Мамина-Сибиряка. Заказывали кто что пожелает. Когда принесли еду и выпивку, Миша Брусиловский решил произнести тост. Он начал пафосно: «К моему великому сожалению, возраст накладывает на человека серьёзные ограничения...». Подумав, добавил: «...и самоограничения...». На что Виталий Волович язвительно заметил: «Поэтому ты, Мишечка, и заказал к водочке еще и пивка?»...

Женщины печальнее стареют. Это особенно заметно на фоне Воловича и Брусиловского. Умные мужчины старыми не бывают.

Очень хочется быть Брусиловским и Воловичем в одном лице.

В Екатеринбургском Доме актёра вручали престижную премию имени Геннадия Мосина замечательному театральному художнику Анатолию Шубину. Миша Брусиловский на правах старого друга Геннадия Сидоровича поздравил награждённого, ну а потом, как водится, сели в кафе отметить это событие. Миша в радостном возбуждении сообщил, что ему нельзя ничего ни пить, ни есть, поскольку у него диатез, образовавшийся на почве переедания мандаринов, апельсинов и других цитрусовых. Поэтому у него по всему телу «ветрянка-волчанка, чесотка и вообще всяческая аллергия». Таня Брусиловская смущённо оправдывалась – хотели Мишу укрепить и оздоровить, насытить его организм витаминами на исходе зимы. Миша с «энтузиазмом» единовременно употребил четыре килограмма мандарин, выпил шесть стаканов свежего апельсинового сока и, как результат, зачесался... «Я – жертва здорового образа жизни и правильного питания! Резко молодею, поэтому болею детскими болезнями, – с гордостью сообщил он окружающим. – Мне почти ничего нельзя есть, разве что самую малость... водочки грамм двести, картошечку с селедочкой и лучком, язык отварной с горчицей и хреном, говядину с овощным гарниром, ну и бутылочку «Нарзана»...».



Елена Селезнёва подарила Виталию Воловичу на юбилей три пары отличных кожаных перчаток. Они были разных цветов, на разные сезоны, что называется, на все случаи жизни. Она ему сказала: «Дорогой Виталий Михайлович, носите эти перчатки, берегите и согревайте в непогоду свои бесценные талантливые руки!». «Ну зачем же три пары?» – воскликнул Волович. На что Елена заметила: «Великий художник подобен шестикрылому Серафиму – на каждое крыло по перчатке!»...

Однажды в компании с Воловичем и Брусиловским заспорили о французском кинематографе. Миша от разговора уклонился, поскольку эта тема его не интересует, а Виталий Михайлович принял самое горячее участие в обсуждении. Он сказал, что его самый любимый фильм – «Дети райка», который он смотрел «миллион» раз и знает его наизусть. На мой праздный вопрос: «Кто режиссёр фильма?» – Виталий Михайлович ответить не смог. Он вдруг понял, что забыл фамилию режиссёра и ужасно сконфузился. Для него это было фиаско – забыть фамилию режиссёра своего любимого фильма! Этого он вынести не мог. Он страшно напрягся, пытаясь вспомнить забытое имя, проклинал свой возраст и свою ослабевшую память. Он всё больше уходил в себя, в лабиринты памяти, всё дальше удаляясь от

своих реальных собеседников. Миша попытался выручить друга, заявив, что совсем не обязательно помнить всяких там «ископаемых» французских режиссёров, однако Виталия Михайловича это не успокоило – он мучился дальше. Я был согласен с Мишей, что всё помнить не обязательно, не нужно всё держать в голове, для этого существуют справочники. Мне даже показалось на мгновение, что Виталий Михайлович «рисуется»... Много позже я узнал, что для Воловича вспомнить фамилию режиссёра было вопросом чести. Оказывается, в 1980 году Яков Тубин – близкий друг художника подарил ему на день рождения книгу Жака Превера «Дети райка» и надписал: «Любимому художнику сценарий любимого им фильма». Как оказалось, не всё так просто...

P.S. Марсель Карне снял фильм «Дети райка». Это я узнал, покопавшись в Интернете.

Миша Брусиловский – человек воспитанный и очень остроумный. Когда он благодарит за обед в ресторане, он говорит так: «Большое вам спасибо. Я съел в два раза больше, чем мог, но в три раза меньше, чем хотел».

Народная поговорка «Дело пахнет керосином» по сути означает неблагоприятное стечение обстоятельств и в перспективе полный провал любого дела. К Воловичу это относится с точностью до наоборот. Если Волович пахнет керосином, с ног до головы перемазан типографской краской, значит он весь в работе над офортом, так рождается очередной шедевр!

Сидим в летнем кафе «Пушкин», что в Литературном квартале г. Екатеринбурга, облюбованном модной местной молодёжью. Звучит клубная молодёжная музыка – примитивная и навязчивая. Волович с раздражением говорит: «Какая всё-таки странная музыка! Громкая и негармоничная». Я иронично заметил: «Виталий Михайлович, эта музыка не гармоничная, а гормональная»...

Однажды Миша Брусиловский, желая польстить Воловичу, сказал: «Ах, Витечка, если бы такой выдающийся художник, как Вы, жил в девятнадцатом веке, он имел бы всё: и шикарный особняк, и камердинера, и прислугу, и выезд – тройку!..». «...а также семёрку и туза!» – дополнил его Волович.

Посетили выставку Бэллы Дижур, матушки Эрнста Неизвестного. Осмотрели акварели Германа Метелёва, которые использовались как иллюстрации к книгам Бэллы Абрамовны. Виталий Волович с восторгом сказал: «Классный был художник – Гера Метелёв! Большой мастер! Какие у него восхитительные графические листы – написано талантливо, ярко, быстро, как говорится, в один приём!». «Между двумя приёмами», – грустно пошутил Миша.

Расставил в кабинете авторские рисунки Виталия Воловича «Сусанна и старцы», «Женщины и монстры». Рисунки шикарные и уникальные. Рассматриваю и думаю: «Волович – изумительный художник, никому не уступит – ни Шагалу, ни Матиссу, ни Пикассо! Ещё и фору даст». Входит мой сотрудник Виктор А. – человек душевный, но в интеллектуальном смысле совершенно девственный. Стал разглядывать рисунки. «Вот, Витя, – говорю я ему, – эти роскошные работы Виталия Воловича скоро будут стоить целое состояние, как рисунки Пабло Пикассо или Сальвадора Дали». А он мне отвечает: «Да-да, я понимаю... У меня в армии был дружок – художник, тоже рисовал такое»...

Миша Брусиловский увидел на фронтоне киноконцертного зала «Космос» гастрольную афишу Бориса Моисеева. И с лукавой грустью заметил: «Бедный Боря! Он так и не узнает женской ласки»...

Миша Брусиловский увидел в журнале портрет Анжелы Дэвис. «У неё такая копна волос! Попробуй-ка расчеши... да ещё и перхоть, наверно, мучает... Не лучше ли вот так... живенько...». И нежно погладил себя по лысеющей голове.

Пасмурным весенним утром поехали в деревню Ново-Алексеевка, в литейную мастерскую Брезгина, чтобы посмотреть, как происходит отливка скульптурной группы «Горожане». Мы знали, что статуи Воловича и Метелёва уже отлиты и даже смонтированы, что называется, в полный рост, а вот скульптура Миши Брусиловского находится в процессе изготовления, и мы можем увидеть это своими глазами. Я привёз на машине Воловича и Брусиловского, Татьяна Егерева прихватила с собой тележурналистов и всё своё семейство, включая внучку, скульптор Андрей Антонов ждал нас в мастерской – в общем, компания образовалась большая и шумная. Литейная мастерская Брезгина у непосвящённого человека вызывала трепет и опасение, являя собой среднее между слесарным цехом и мастерской скульптора. Две сверкающие бронзовые фигуры стояли посреди мастерской, а в углу на железном столе сиротливо лежали фрагменты скульптуры Миши Шаевича – голова и руки. В глаза бросалось удивительное сходство Миши Брусиловского и Владимира Ленина. Кто-то с ехидцей заметил этот факт и предложил пригласить на открытие «Горожан» лидера российских коммунистов Геннадия Зюганова. Мы ему скажем, что памятники вашему вождю по всей стране сносят, а мы в Екатеринбурге, наоборот, устанавливаем, так не желаете ли поучаствовать в этом мероприятии и профинансировать хотя бы треть стоимости проекта? Посмеялись. Хотя ничего смешного в этом не было. Конечно, Брусиловский и Ленин

имеют некоторое внешнее сходство, но по сути своей это абсолютно разные люди. Ленин был злодей, а Брусиловский – АНГЕЛ!

В городе разнёсся слух, что бронзовые скульптуры Метелёва, Воловича и Брусиловского ночью доставлены в скверик на улице Мичурина, что напротив военной гостиницы, где они должны быть установлены. Мы с Мишей Брусиловским направились к месту установления, по дороге рассуждая, как должна называться эта скульптурная композиция. Миша сказал, что называть её памятником, во-первых, преждевременно, во-вторых, опрометчиво, и хотя Геры Метелёва уже нет с нами, два других «фигуранта», дай им Бог здоровья, твёрдо намерены жить долго и обязательно счастливо. Я сказал, что называть данное сооружение монументом тоже неправильно – слишком пафосно. Миша предложил: «Может, назовём это садово-парковой скульптурой?». «А где Вы там видели сады и парки? – возразил я. – Группа будет установлена в сквере. Поэтому правильнее её будет назвать «скверная скульптура». На том и порешили.

Встретил на улице Воловича с Брусиловским. «Куда торопитесь?» – спрашиваю. Да вот, бежим, говорят, в Союз художников. Там сегодня обсуждают вопрос об аренде художественных мастерских. «Это судьбоносный вопрос для художников Екатеринбурга, – говорит Волович. – Уж сколько раз об этом толковали, да всё без пользы. Городские власти хотят обложить художников такой арендной платой, что они пойдут по миру. Видно, придётся снова выступать. Даже не знаю, что и говорить». Я посоветовал: «Выступите, как Радищев, скажите: «Звери алчные, пиявицы ненасытные, что художнику мы оставляем?..» и далее по тексту «Путешествия из Петербурга в Москву». Одобрили тезисы выступления. Вечером звоню Брусиловскому, спрашиваю, чем дело-то закончилось? Не знаю, говорит, мы с Витей быстро ушли, у нас нет времени разные глупости слушать, работать надо.

Волович в мечтательной позе сидит и рассуждает вслух: «Вот если бы скульптуру «Горожане» поставить у библиотеки, её правильно было бы назвать «Читатели». Подумав немного, добавляет: «А если поставить на вокзале, то можно назвать её «Пассажиры», если у банка – «Клиенты». Миша, улыбнувшись, с ехидцей добавляет: «Если поставите у поликлиники, будут «Больные», у бани – «На помойку», у морга – «Провожающие». «Куда ни поставь, всё равно будут называть «На троих», – подытожил я. А про себя подумал: какой всё-таки Виталий Волович большой романтик!

Виталий Волович часто любит повторять: «Время – это то, что принадлежит мне менее всего»... И это говорит человек, проживший 80 лет – 29 тысяч дней, 700 тысяч часов или 42 миллиона минут. Уже не говоря о секундах. А ещё жалуется. Бессовестный человек!

Когда прочитал блистательную автобиографическую книгу Воловича «Мастерская», отчетливо осознал, что даже сам Зигмунд Фрейд «обломал бы себе зубы» на комплексах Виталия Михайловича.

Виталий Волович любит говорить: «Вечером оживляется молодость. Утром просыпается старость». Хочу уточнить: «Вечером алкоголь оживляет молодость. Утром похмелье пробуждает старость». Думаю, что так вернее.

Волович всё время жалуется, что жизнь его стала невыносимо суетной. Выставки, банкеты, юбилеи, визиты, просьбы, поручения... Я думаю, это от того, что очень много людей искренне любят Виталия Михайловича и «грузят» его прозой практической жизни, чтобы избавить от одиночества и «самогрызни». И это хорошо. Я один из этих «суетунов»...

Волович противится, когда его называют баловнем судьбы. Нет, он не баловень, он – творец своей судьбы! Творец всего, включая то, что не удалось и не случилось.

У Виталия Воловича и Миши Брусиловского разное отношение к жизни. Кардинально разное. Миша умеет жить на грани собственного величия и тончайшей самоиронии. А Виталий – персонаж трагический. Весь в прошлом, хотя переживает блистательное настоящее. В их дуэте гармония прошлого и настоящего. Поэтому они навсегда вместе.

Когда знакомишься с Воловичем и Брусиловским, возникает острое желание «приватизировать» их, но это ещё никому не удавалось, кроме, пожалуй, Тани Брусиловской.

Виталий Волович напоминает мне волжского бурлака. С большим трудом тянет груз своего Таланта, сердится, ругает его тяжесть и огромность. Но по-другому жить не умеет, да и не хочет!

Мне кажется, что трагедия Воловича в том, что его любят и чужие, и близкие, им восхищаются прозорливые и образованные, ему завидуют враги, а пуще того – друзья. А его надо жалеть по-бабьи – постоянно и безразмерно, чтобы снять с его души грех его исключительного творческого дарования.

В своей книге «Мастерская» Виталий Волович в качестве приложения опубликовал подборку писем в свой адрес. Я читаю их и думаю: какой же я дурак, что не удосужился

написать Виталию Михайловичу ни одного письма, – сейчас бы и их в книжке пропечатали...

На днях купил в антикварном магазине книгу Гёте «Эгмонт» в переводе Н.Мана с иллюстрациями Виталия Воловича. Полистал, восхитился изысканностью графических листов. Попробовал читать – не смог. Показалось нудно и скучно. А в целом впечатление от книги замечательное. Выходит, что Волович спас книгу великого немца!

Говорят, что Миша Брусиловский в карманах всегда носит какие-то семечки, хлебные крошки, и поэтому к нему всегда слетаются птицы. Хотелось бы узнать, почему к нему всегда «слетаются» люди?

У Воловича манеры и облик короля. У Брусиловского – императора. Такая вот разница.

Пригласил Воловича и Брусиловского на концерт Хулио Иглесиаса. Виталия Михайловича долго пришлось уговаривать, даже пригрозил, а Миша сразу согласился. Он вообще человек легкий на подъём, отзывчивый на любую авантюру. В буфете хлопнули по рюмашке и пошли в зал. Миша сразу сел на своё место, а Виталий долго бродил между рядов, поднимая сидящую публику, галантно кланяясь и извиняясь. В итоге опять сел не на своё место и даже не на свой ряд. Скоро его оттуда «культурно» попросили. От концерта были в полном восторге. Хвалили блистательного испанца и по окончании поехали в немецкий ресторан. Заказали целую гору немецких мясных деликатесов с картошечкой и квашеной капустой и, конечно, пива. Миша лукаво прокомментировал обильный стол: «Вот ведь странно! С утра ничего есть не хотел, не мог, не желал. А вот глянь-ка, так к вечеру разохотился, разъелся!». Всё запивали пивом «Пауланер» светлым, нефильтрованным. В общем, в один день двойное наслаждение – и для сердца, и для желудка.

Сидим в компании. Миша Брусиловский с удовольствием вспоминает своё детство: «Когда я ещё был маленьким, мы с мамой пошли...». Я его шутливо поправляю, намекая на его небольшой рост: «Мишенька, Вы и сейчас маленький, поэтому правильнее говорить: «когда я ещё не был великим»... Через полчаса, продолжая рассказывать о своем детстве, Миша Шаевич говорит: «В пятом классе украинской школы, когда я ещё был... (усмехнулся и быстро поправился) вернее, ещё не был великим, учитель меня спросил...».

Царь Соломон утверждал, что «во многие мудрости многие печали...». Всё правильно – жизнь Виталия Михайловича Воловича этому полное подтверждение.

Эпиграфом своей книги «Мастерская» Волович избрал притчу о старике, который поймал золотую рыбку и в обмен на её свободу попросил, чтобы у него всё было. А лукавая рыбка ответила: «Старик, у тебя уже всё было». А в самой книге он пишет: «...нельзя безнаказанно вглядываться в себя». Блестящая мысль! Думаю, что именно эта фраза и могла бы послужить эпиграфом его книги...

Виталий Волович в своей автобиографической книге горько сетует, что уходят друзья, его сверстники. Умерли Гена Мосин, Яша Тубин, Лёня Гуревич, Лёша Казанцев. С их уходом «король остаётся без свиты». Меня осенило: вот она, правда! Волович всегда ощущал себя королём! И это правильно. Теперь понятно, откуда его тяга к Шекспиру с его королями, баронами, рыцарями, прекрасными дамами.

Волович как-то спросил меня, выражая свои сомнения в необходимости публиковать автобиографические книги: «Что заставляет людей писать о себе?». Я ответил: «Чтобы сделать жизнь близких тебе людей осмысленной и оправданной». Он подумал и согласился.

Читая рукопись книги Воловича, я поймал себя на остром желании увидеть на её страницах свою фамилию, быть упомянутым хотя бы вскользь, хотя бы случайно. Страстно захотелось оказаться в компании с Воловичем в книге его жизни. Вот, наконец, на странице 471 нашёл: «12 июня 2004 года. Саша Лысяков зашёл в мастерскую. Перед поездкой в Испанию он организовал аукцион моих работ. Его блестяще провел В.Суворов. Теперь я спокоен. Я могу оплатить учёбу Анечки в институте». Слава богу! Сразу отлегло от сердца...

Скульптура «Горожане». Вокруг снуёт праздная публика. Подходят, разглядывают, фотографируются, обсуждают, отпускают шуточки – словом, проявляют искренний интерес. Старушка с хозяйственной сумкой внимательно читает табличку: «Горожане». Скульптор А.Антонов». Говорит, указывая на скульптуру Воловича: «Ну ладно, этот-то Антонов. А двое других-то кто?». В разговор вступает интеллигентного вида молодой человек и со знанием дела говорит: «Это три известных художника: Брусилович, Воловский и этот, как его? – Метенков»! В обсуждение включается женщина с велосипедом и, показывая на Германа Метелёва, заявляет: «Кудрявый – это Пушкин, а других вспомнить не могу». Пожилой мужчина с орденскими планками на груди презрительно смотрит на велосипедистку и решительно заявляет: «Этот

памятник посвящён знаменитой встрече В.И.Ленина с жителями города Свердловска в 1918 году», – и гордо шествует дальше. Какая глупость, сначала подумал я, но вдруг в голове мелькнуло: а не является ли это отголоском скандально знаменитой картины Мосина и Брусиловского «1918-й год», где тоже три действующих персонажа, один из которых Владимир Ленин. Вот так и рождаются мифы...

Волович любит повторять, что «искусство приспосабливает грубую наготу жизни к нашему перепуганному сознанию». Гениально.

Виталий Михайлович Волович – человек исключительного благородства и потрясающей душевной чуткости. Вот пример. Некая дама после осмотра выставки Воловича оставила в книге отзывов восторженное и благожелательное послание художнику. Волович пишет ей в ответ: «Милая Таня, Вы написали о моей выставке так умно и глубоко, что мне остаётся только надеяться, что мои работы когда-нибудь поднимутся до уровня Ваших представлений о них». И в этом весь Волович!

На 77-летие близкие друзья подарили Мише Шаевичу плазменный телевизор и пожелали в минуты отдыха пересмотреть все его любимые фильмы в отличном цифровом качестве и на широком экране. Миша сердечно благодарил, выражал восхищение и огромную заинтересованность в подарке, и все решили, что с подарком угадали, как говорится, «попали в яблочко»! Только потом я узнал, что Миша смотрит телевизор крайне редко, потому что бережёт зрение для работы – картины писать. Да и вообще, откуда у него свободное время для отдыха?..

Спрашиваю у Виталия Михайловича: который час? Он смотрит на часы и говорит: «16.42». «Какие у Вас красивые часы, однако!» Да, очень хорошие часы, соглашается Волович, мне их подарили на 75 лет, но я их не люблю, потому что у них есть особенность – их завод рассчитан на 10 лет. «Представляете, Валерий, я умру, меня уже не будет, а они всё еще будут тикать! Это несправедливо, с этим невозможно согласиться!». Но, Виталий Михайлович, это легко исправить – просто живите долго-долго...

Однажды, беседуя по душам, Волович посетовал, что в новое время произошёл переход художника из властителя человеческих дум в сферу обслуживания, и пережить это людям его формации очень не просто. Я понял – этот человек никогда не примет сердцем новый порядок вещей, как не принимал и отрицал ушедший. Такова судьба гения и цена гениальности – всегда один и против течения. Творец греховен по своей сути – он творит новую реальность, пытается подменить своим искусством действительность и тем деформирует Замысел Божий. А это великий грех. И за это Бог его жестоко наказывает, изгоняя из мира людей в себя.

Волович – человек, убеждённый, что «всю свою сознательную творческую жизнь он идёт от Себя к Себе». Хотя всё его близкое окружение считает, что он уже давно пришел к Себе, но до сих пор ещё «не в себе».

Находясь в творческой командировке в Париже, а дело было зимой, Виталий Волович испытывал острую нужду и крайние бытовые неудобства. Вечерами в номере дешёвой холодной меблирашки он мрачно варил картофельное пюре при помощи кипятильника, поглощал суп из пакета – одним словом, просто голодал и мёрз. Но хуже всего, что рядом с его гостиницей в маленькой рыбной лавке в ящиках со льдом лежали устрицы, морские ежи, сёмга, белая рыба и сотни других рыб, названий которых он даже не знал. Чуть дальше располагалась мясная лавка, увешанная фазанами, утками, павлинами, лежали туши свиней, кабанов, баранов, сотни кусков отборного мяса, приготовленного для продажи... А Волович знал, что его ужин будет состоять из пакетика супа. Вот же сволочная советская власть! Направили Великого художника в творческую командировку без копейки денег – давай, художник, твори шедевры!..

Волович в своём дневнике сделал запись: «Видимо, я страшно огрубел, во мне умерли многие красивые черты – такова жизнь!». Дневник 1948 года, а было ему 19 лет!

Читая Воловича, удивляешься его мудрости, точности восприятия жизни, изысканности изложения «трудных мыслей». А когда беседуешь с ним на тот же предмет, чувствуешь, что не улавливаешь глубокомысленности его рассуждений, а довольствуешься восторженным созерцанием его самого – живого, вдохновенного, талантливого и такого БЛИЗКОГО! Словно пытаешься «накормить» глаза и душу, а не уши...

Последние два-три года у Виталия Воловича «урожайные»: звания, премии, награды, признание на высоком уровне, а главное – одна за другой выходят его книги. Боюсь, что когда выйдет в свет всё, что долго лежало «в столе», ему останется только почивать на заслуженных лаврах, а этого он делать как раз и не умеет. За всю долгую жизнь не научился! Как будет жить?..

Валерий Суворов.

РЕПЛИКА



На этих страницах Валерий Суворов представляет свои литературные эссе в жанре комплиментарного стиля.

Но я хотел бы остаться за рамками этого стиля. Быть сдержанным и серьёзным. Хотя бы на время ответной реплики о некоторых свойствах характера Валерия Суворова. Они, на мой взгляд, совершенно уникальны. Он любит жизнь. Это естественно. Но он любит её ярко и талантливо. Он избыточно переполнен жизненной силой и совершенно раблезианским ощущением её мощи и полноты.

Но ему явно недостаточно испытывать эти ощущения в одиночестве. Он хочет одарить этим всех, с кем общается. И всех сделать счастливыми. И для этого он восхищается ими, превозносит их, не жалея слов, пышных эпитетов, цветистых сравнений. Он не скупится на похвалы, многократно преувеличивая их достоинства – подлинные или мнимые. Не в мелочах дело. Он живёт, неустанно и благодарно радуясь жизни. И он счастлив, когда его усилия вызывают у собеседника ответную радость. Он неутомимо придумывает для этого всё новые поводы, искренне гордясь удачами своего неутомимого, душевного труда. Это существенная черта его отношения к жизни. Разве она не уникальна?

Он абсолютно и безусловно артистичен. Вероятно, он был рождён актёром. Или музыкантом. Или, может быть, народным трибуном. Он создан для римского форума. Ему нужен зал политехнического музея или сцена грандиозного рок-концерта. Не меньше.

Он, кажется, живёт не своей жизнью. Его темперамент не вмещается в узкие рамки ответственной и важной чиновной должности, бурно выплескиваясь за её пределы.

Будучи личностью творческой, он, естественно, влюблён и в литературу, и в музыку, и в живопись. И в тех, кто кажется ему талантливым и преданным своему делу.

И не я один у него в неоплатном долгу.

Но вот что удивительно. Быть его должником легко и радостно. Всё происходит так открыто и сердечно, словно не он, а ты делаешь ему одолжение, принимая его помощь. И это ещё одно уникальное свойство его характера.

Надеюсь, в этих коротких заметках я сумел избежать тех крайностей и легкомысленных преувеличений, которые так свойственны комплиментарному стилю. Мне кажется, я был серьёзен и сдержан. Но прежде всего я был абсолютно и совершенно искренен.

Виталий Волович.

МИША БРУСИЛОВСКИЙ.
ЖИВОПИСНАЯ КОСМОГОНИЯ

Среди художников, которых Россия открыла миру в последнее десятилетие и которых мир уже принял и признал, живописец Миша Брусиловский занимает особое место. И живёт он в городе, до недавней поры считавшемся «закрытым», расположенном в самом центре России, на стыке Европы и Азии, – в Екатеринбурге. Урал – территория в индустриальном отношении стратегическая, а в художественном – весьма удалённая от центра своего отечества, а за пределами его – тем более. Да и сами художники не спешат здесь превращать свою жизнь в арт-шоу и не столь чувствительны к новомодным тенденциям современного искусства. Брусиловский, хотя и родился на Украине, но давно породнился с Уралом. В течение всей своей теперь уже немалой творческой жизни он хладнокровно воспринимал и идеологические схватки, и эстетические дискуссии, не проявляя особого влечения к «всеобщему» признанию.



Имя художника впервые стало известно в начале 60-х, когда на закате хрущёвской «оттепели» он вместе с Геннадием Мосиным написал дерзкое по тем временам монументальное полотно «1918-й», имевшее успех на Биеннале в Венеции, сразу включенное во все анналы современного советского изобразительного искусства, а затем «сосланное» как антикоммунистическое в отдалённый провинциальный музей в Волгограде. С тех пор Брусиловский выпал из поля зрения официальных историков искусства и три десятилетия был предоставлен самому себе.

Между тем, все эти годы художник интенсивно работал, создавая свой самобытный стиль, объединяющий два, казалось бы, не пересекающихся направления – традиционный реализм и авангард.

Появлению такой творческой установки, вероятно, способствовали обстоятельства биографии. Учась в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, Брусиловский окунулся в художественную среду Ленинграда, уже в 50-е годы смог ощутить притягательную силу искусства русского авангарда и был потрясён произведениями самого замалчиваемого из его лидеров – Павла Филонова. Принадлежа к тому поколению художников, чьи взгляды формировались в послевоенные годы и в период разоблачения сталинских репрессий, Брусиловский воспринял эстетические критерии так называемого «сурового стиля» 60-х, сложившегося не без влияния прошедшей в 1956 году выставки Пикассо в Москве.

Так молодой реалист начал своё погружение в проблематику авангардного искусства, опираясь на личный опыт, художническое чутьё и желание докопаться до сути явлений. Может быть, именно благодаря отсутствию тогда полноценной информации об авангарде – выставочной, исследовательской, издательской, – той, что стала возможной значительно позже, во времена горбачёвской «перестройки», может быть, именно поэтому Брусиловскому удалось сконцентрироваться на выяснении своего личного отношения к миру реалий, в каком бы измерении они ни возникали. Художник пишет большие циклы. Кажется, об одном и том же. Но по-разному. Возникают неисчислимые структурные построения и цветовые ритмы, то гармоничные, то

диссонирующие, то чеканные, то нарочито смазанные. Возникают разнообразные пластические трансформации, то подчёркнуто статичные, то видоизменяющиеся под действием экспрессивных сил, влияющих на формы предметов, их взаимодействие, их диалог, их многоголосицу. Сама суть творческого метода Брусиловского – в создании такой космогонической живописной ситуации, которая способна вместить любые тела или предметы и дать им любую цветовую пульсирующую жизнь, которая как будто рождается на ваших глазах из вселенского цветового месива в тончайших вибрирующих нюансировках, резких мозаичных мазках и весомой красочной фактуре.

Если охватить взором всё написанное им за три десятилетия, рассеянное ныне как по музеям и частным коллекциям в России, так и за рубежом, то поражаешься прежде всего не масштабам созданного, а неизменной способности предугадывать в атмосфере художественной жизни те движения и помыслы, которые в конечном итоге оказывались существенными и определяющими в панораме творческих устремлений не одного поколения



Красная шапочка.

художников. «Суровый стиль», «маска и театральность», «античность», «библейские сюжеты» – эти направления, характеризующие состояние отечественного изобразительного искусства в целом на протяжении последних десятилетий, имеют в биографии екатеринбургского живописца свою чёткую мотивацию и логику развития.

При всём неизбывном интересе к формальным поискам Брусиловский остаётся верен сюжетной картине. Однако область его интересов – это превращение сюжета повествовательного в живописно-пластический знак. Так, в антивоенном цикле, созданном в шестидесятые годы, звериная личина фашизма выступает в образе агрессивного чудовища, ощетинившегося оружием, которое словно взрывает безмятежность пространства картины. В «Агрессии» (1975) и в «Охоте на львов» (1988) в лабиринте тел людей и животных просматривается извечный конфликт жизни и смерти, осмысленный одновременно как формальная и колористическая проблема. Небесно-голубые и мертвенно-белые формы истаивающей жизни и пластически, и ритмически конфликтуют с кроваво-охристыми и



Пётр и петух.

краплачно-чёрными образами смерти. В многочисленных вариантах «Похищения Европы» мифологический сюжет пропущен через широкий спектр переживаний – от наивного изумления похищаемой до таинственного сговора персонажей. Изображаемый Брусиловским Бык – отнюдь не метафора божественного тучегонителя Зевса, да и в обнажённой Европе больше грубоватой красоты деревенской молочницы, чем прекрасной сидонянки. В забавной и изящной серии «Красная Шапочка и Волк» персонажи из известной сказки испытаны на иронию, кокетство, обольщение и сексуальность. Зверь-обольститель, возникающий из свинцово-синих графичных ритмов с букетом в зубах, и обнажённая дева в венке из полевых цветов, парящая над землянисто-зелёным красочным ковром, – вместе они производят впечатление некоего фантастического мистериального действа. Аналогичный диалог форм-символов интересует живописца и в других циклах и сериях: «Леда и Лебедь», «Художник и его модель», созданных с гротескным юмором и добродушным ироническим подтекстом.

Особое место в творчестве мастера занимают портреты. Художники, литераторы, актёры, друзья, близкие, те, с кем делил он



Бегство в Египет.

опальные годы противостояния тоталитаризму, написаны вдохновенно и выразительно. И при этом в каждом психологически проницательном портрете художник решает какую-то определённую проблему взаимодействия реальных и ирреальных цветовых форм, обусловленную общей направленностью его творческих поисков.

Но самый значительный цикл создан пока Брусиловским по евангельским мотивам. «Распятие» (1978-1985, варианты), «Пётр и петух» (1972-1989, варианты), «Хождение по водам» (1983), «Христос в Гефсиманском саду» (1984), «Несение креста» (1984), «Бегство в Египет» (1985), «Тайная вечеря» (1987, 1988, варианты) – эти картины, значимые каждая в отдельности, тем не менее могут восприниматься и как фрагменты некоей огромной воображаемой фрески. Написанные в разные годы, они выполнены в одной стилистической манере, с одним принципом формообразования, с одинаковым отношением к пространству и, можно сказать, в единой колористической гамме. При всей эффектной условной декоративности эти произведения пронизаны нервной чувственностью и глубоким драматическим переживанием. А действующие лица нередко наделены чертами



Поцелуй Иуды.

портретного сходства с людьми, окружающими художника в повседневности.

Вообще, о чём бы ни писал Брусиловский, что ни являлось бы нам из-под его непредсказуемой кисти, какие бы фантастические формы ни обретали его образы, – всё это почерпнуто художником из реальностей жизни. И он никогда не скрывал этого. И всё же, собирая в вереницу произведения, вызванные к жизни даром живописца, нельзя не сказать, что сам художник рассматривает их как прелюдию к созданию самого заветного полотна.

Оно уже выстроилось в его сознании, он чувствует его ритмы и игру тонов, он видит его действующих лиц, несущих в себе свой мир, свой быт, свою судьбу. Он уже явственно представляет, как распределит на холсте цветовые массы, какое напряжение сообщит каждому его фрагменту, он видит ландшафт своего детства и себя – свидетеля одной из самых, может быть, пронзительных трагедий XX века, имя которой «Бабий Яр».

Но художник видит его сегодня, спустя полвека, глазами умудрённого прожитой жизнью человека, который понимает, что это произведение должно стать реквиемом по безвинным, по беззащитным, по обманутым и жестоко уничтоженным душам, Реквиемом, обращённым ко всем Живущим.



Сусанна и коты.

ВИТАЛИЙ ВОЛОВИЧ.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ ПРИТЯЖЕНИЕ

Без сомнения, сегодня на екатеринбургской арт-сцене Виталий Волович – самая крупная и исключительно яркая фигура, выдающийся мастер, обладающий большим и умным талантом, владеющий широчайшим диапазоном авторских возможностей. Имя этого художника гарантирует огромную художественную эрудицию, непревзойдённое профессиональное совершенство, неустанность творческих поисков. Оно навсегда вписано в историю уральского и российского искусства, достойно представляет Екатеринбург не только в отечественном, но и в мировом художественном процессе. Безусловно, Воловичу выпала редкая и счастливая творческая судьба – стать классиком при жизни.



Хотя родился Виталий Михайлович в 1928 году в городе Спасске Приморского края, вся его дальнейшая жизнь связана с нашим городом. Здесь он в 1948 году окончил Свердловское художественное училище, здесь, от выставки к выставке, поднимался к вершинам профессионального мастерства. Здесь в 1956 году стал членом Союза художников СССР, в 1973 – был удостоен звания Заслуженного художника РСФСР, в 1995 – стал лауреатом премии имени Г.С.Мосина, в 1999 – премии Губернатора Свердловской области за выдающиеся заслуги в области литературы и искусства. Волович – член-корреспондент Российской академии художеств, удостоенный золотой медали «За особенное искусство и познание художеств»(2007).



Виталий Михайлович – участник самых престижных отечественных и зарубежных выставок, его произведения неоднократно были удостоены дипломов и медалей отечественных и зарубежных конкурсов книги, лучшие из них хранятся во многих российских музеях, в том числе – в Государственной Третьяковской галерее, в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, в Государственном Русском музее, а также в известнейших зарубежных собраниях.

Из всех многочисленных наград Воловича звание Почетного гражданина Екатеринбурга может и не самое престижное, зато, пожалуй, самое заслуженное и вполне закономерное для художника, писавшего о себе: «Я –



часть этого города, а этот город – часть меня. Возможно, он что-то потеряет без меня, я потеряю многое... Этот город – моя судьба». И именно любимому городу мастер посвятил не только великолепную натурную серию пейзажей «Старый Екатеринбург», но и весь свой творческий дар.

Нынешний год оказался юбилейным не только для уральской столицы, но и для самого мастера, отметившего своё восьмидесятилетие. Обоим этим выдающимся событиям и посвящена небольшая, но вполне представительная и цельная выставка книжной графики Виталия Воловича, которая состоялась в Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

Конечно, тема выставки выбрана не случайно – именно необычные, оригинальные, виртуозные иллюстрации к шедеврам русской и мировой классической литературы принесли художнику наибольшую известность, именно в них он нашёл себя и своё призвание. В экспозицию включен целый ряд значительных произведений, которыми отмечены как разные этапы творческой судьбы самого художника, так и целые вехи в истории отечественного графического искусства. За свою долгую жизнь в искусстве Волович проиллюстрировал книги самого разного плана, однако наибольшей его любовью пользовалась литература средневековья, к которой график

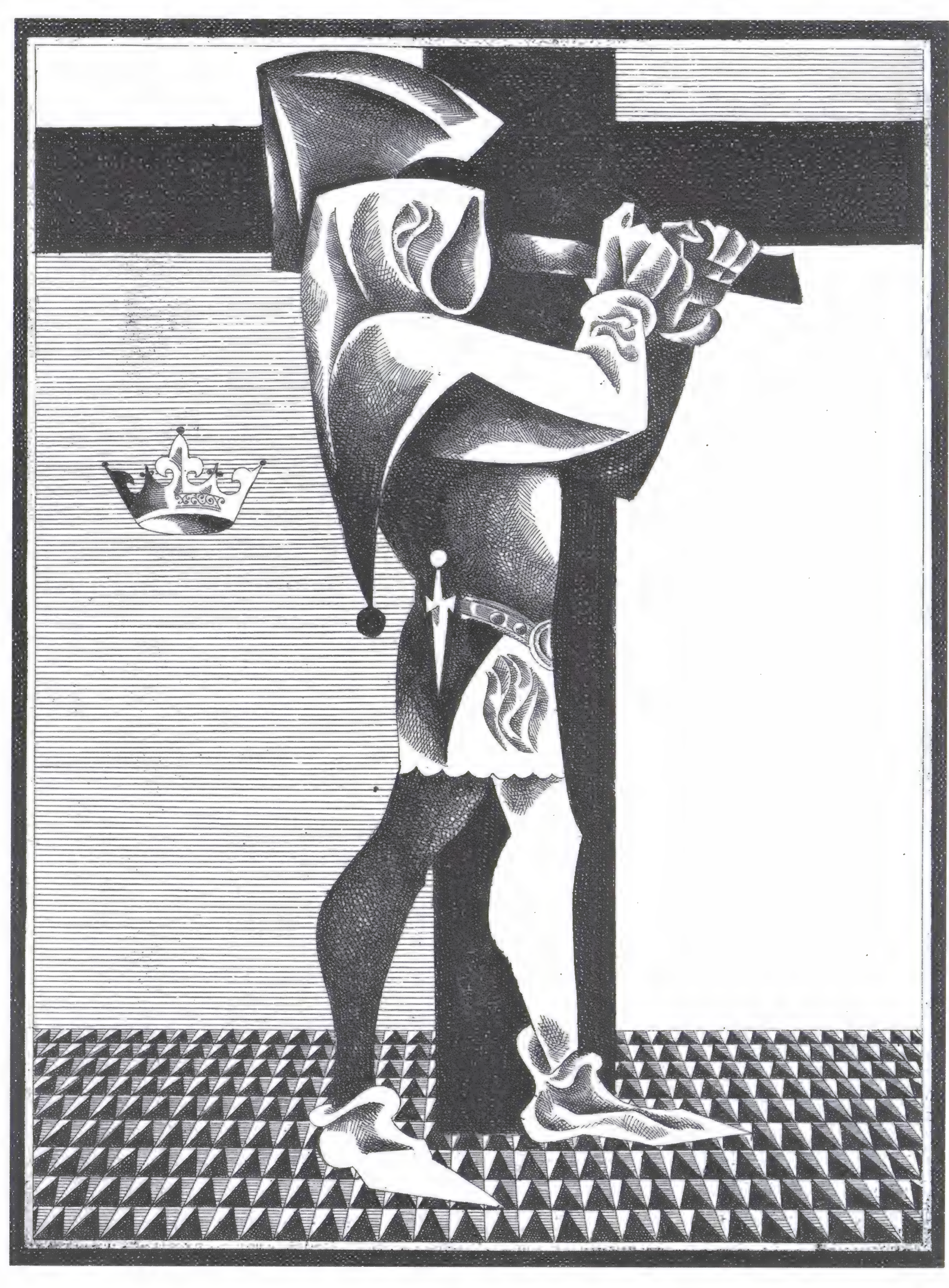
обращался целеустремлённо и последовательно. При всей резкой, а порой и беспощадной гротескности пластического языка Воловича его романтическое отношение к миру и человеку очевидно. Адресный же посыл такого романтизма целиком зависит уже от конкретики наших дней и строится не на вкусовых сопряжениях автора и художника, а на аналитическом, интеллектуальном и, одновременно, очень эмоциональном фоне сомнений и размышлений человека современного, по кирпичикам прошлого воссоздающего мир нынешний.



Иллюстрации к трагедии Шекспира «Ричард III» (1967), происходящей в жестокую эпоху династических войн средневековой Англии и повествующей о кровавой борьбе герцога Глостера за власть, явились ярким примером того общего для времени процесса, который получил название «раскниживание книжной графики». Офорты художника наглядно выявили тенденцию к станковизму в книге, к страстному отстаиванию своей концепции мира, добра и зла в нём, правды и лжи. С тех пор что бы не делал Волович, в какую бы глубину веков не уходил – она всегда оборачивается сегодняшним днём. И всегда его работы отличают блистательное мастерство, редкая графическая культура, неподражаемая артистичность, энергично напряженная и страстная духовность. Что же касается



станкового характера иллюстраций Воловича к «Ричарду III», то острее всего он проявился в их несомненной художественной самоценности, в особой театрализованности пространства каждого листа, срежиссированного броско и лаконично, в изобразительном пафосе идей, а не сюжета, в акцентированном преобладании знака-символа. Волович не следует слепо за текстом, он выбирает эпизоды, наиболее соответствующие его творческому замыслу. Психологической заостренностью рисунка, драматическим подтекстом образов раскрывает художник их нравственную сущность. Герой трагедии Глостер впервые появляется с маской в руке, что подчеркивает его лживость и вероломство. Но маска – это и символ театра, условность спектакля. Художник всё время напоминает читателю о драматической сущности «Ричарда III», которая проявляется и в патетической характерности жестов, и в расстановке крупных фигур, словно приближенных к краю сцены. Однотип-





ность подмостков – тщательно проработанные чёрно-белые клетки паркета – сопровождают все иллюстрации. Ощущение театральности ещё больше усиливается отсутствием задних фонов – глухое безвоздушное пространство, в котором действуют герои, акцентирует внимание зрителя на их монументальных фигурах, подчеркивает весомость и значительность происходящего. Суровый лаконизм сочетается в этих офортах с подлинной поэтической силой.

Такой же самодостаточностью, способностью существовать вне книжного пространства обладают и все последующие обширные циклы иллюстраций Воловича – к «Исландским сагам» (1968), переносящим нас в мрачную и жестокую эпоху родового общества, когда жизнью и судьбой человека правила не собственная воля, а злой и неумолимый рок, к «Роману о Тристане и Изольде» Ж.Бедье (1972), повествующем о трагической любви рыцаря и королевы, к трагедии великого гре-

ческого драматурга Эсхила «Орестея» (1987), вновь обращающейся к сложным соотношениям исторической непреложности и человеческой судьбы, к шедевру древнерусской словесности «Слову о полку Игореве»(1982).

Подарочное издание книги готовилось к 800-летию «Слова». Благодаря тому, что конструктор (московский график А.Рюмин) в этом книжном ансамбле выделяет иллюстрации в отдельный блок, они приобретают ещё более очевидно станковый характер, нежели предыдущие работы Воловича, но зато вычленяют новый и сугубо личностный подход к литературному памятнику. Автор сделал шестнадцать горизонтальных листов, каждый из которых строится им по композиционно заданной схеме небесной сферы, замыкающей, сжимающей со всех сторон пространство центральной сцены, а отдельные элементы изображения яростно стремятся из нее вырваться и устремляются на периферию листа наперегонки со стрелами. Воловича как художника и человека интересуют здесь не конкретности бед или героизма, а их яркий, мощный и вселенский масштаб прежде всего. Хотя все офорты сюжетно перекликаются с ключевыми эпизодами произведения, и их ритмичность соответствует ритму литературного повествования: то напряженно экспрессивному, то свободно лирическому. После массовых многофигурных сцен нашествий, сражений, расправ, где отряды русских и половцев идут друг на друга, где парят соколы, летает вороньё, скачут кони и рыщут волки, следуют листы, заключающие в себе кульминацию развития темы и изображающие обычно два символических персонажа. Космогонические мотивы в этом цикле иллюстраций проявились очень остро. Здесь одновременно светит и солнце, и луна, и звёзды, создавая холодное ирреальное пространство, где всё видится одинаково чётко и ясно, почти стереоскопично. Контрасты войны и мира в интерпретации художника воспринимаются как всеобщие контрасты вселенских бед.

Особое место занимают на выставке и в творчестве мастера графические триптихи – станковые по сути, хотя и навеянные литературными впечатлениями – «Страх и отчаяние в Третьей империи» по мотивам зонгов к пьесе Б.Брехта (1970), «Средневековые мистерии» (1975). В них обращение к средневековью опять оборачивается размышлениями об истории совсем недавней. Пустые панцири, жгущие книги и уничтожающие поэтов, становятся символом абсолютной бездушности,



олицетворением беспредельной жестокости и чудовищной агрессии.

Хотя большая часть творческого пути Воловичем уже пройдена, юношеская душа и поразительная творческая активность художника не дают ему расслабиться и успокоиться на достигнутом. Готовятся к выпуску сразу четыре книги-альбома художника – «Сто иллюстраций к произведениям классической литературы», «Средневековый роман», «Книга путешествий» и «Цирк». Осенью в Екатеринбургском музее изобразительных искусств пройдёт большая персональная выставка мастера. А значит, мы ещё не раз испытаем интеллектуальное притяжение творчества этого удивительного художника, ощутим неподдельное восхищение его неординарной творческой личностью.

Зоя Таюрова,
искусствовед.



ОЧИЩЕНИЕ ОГНЕМ

Андрей Антонов закончил работу над скульптурной группой «Горожане». Горожане – это Гера Метелёв, Миша Брусиловский и я. Поскольку нас трое и мы стоим кружком, эта группа, если её установят, со временем обязательно получит прозвище «На троих». И бутылка пустая будет всегда стоять у нас под ногами. Это неизбежно. Мы обречены.

Ну, ладно. Это курьёзная часть истории.

Я постоянно заходил в мастерскую к Андрею, чтобы увидеть все этапы работы, начиная с металлического каркаса. И даже в этом состоянии сходство было удивительным. Не буквальным, а комическим, пародийным.

Потом, уже в глине, когда прорабатывались объёмы, возникали черты лица и складки одежды, сходство становилось всё более натурным.

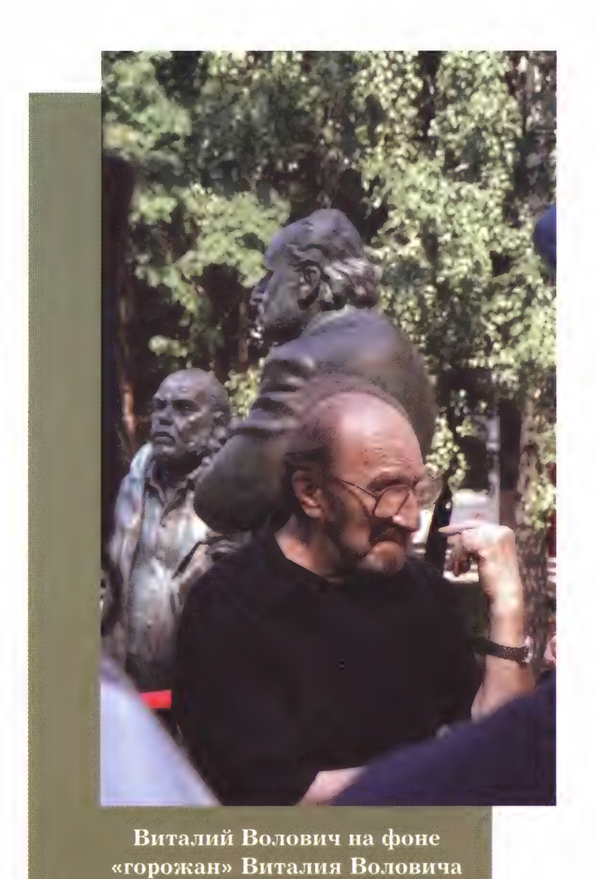
– Андрей, – я говорю, – нет чтобы немного приукрасить меня, так ты вон какой горб мне залепил.

– Скажи спасибо, – заметил Миша Брусиловский, – что он тебя двугорбым не сделал.

Работа над скульптурой продолжалась, и во мне откуда-то из глубины сознания проснулось вдруг тревожное ощущение какой-то странной общности между мной живым и моим изображением. Мне казалось, мы зави-



Валерий Суворов начинает церемонию открытия скульптурной группы «Горожане».
Екатеринбург, 18 августа 2008 г.



Виталий Волович на фоне «горожан» Виталия Воловича и Миши Брусиловского

стояла возле окна, а ноги, обмазанные графитом, чтобы земля не прилипала к бронзе, лежали в формовочной смеси. Потом форму, снятую с моей головы, заложили в квадратный саркофаг и в оставшееся отверстие стали заливать из ковша расплавленный металл.

В сизом дыму, в запахе гари и газа метались силуэты рабочих. Ослепительно сияла белая струя металла с летящими над ней искрами. Тусклый дневной свет окна не мог остудить жара и света преисподней, в которой грешные наши тела превращались в бронзу. И я живо представил себе, как от нестерпимого жара лопаются мои глаза, как металл выжигает мой череп раскалённой лавой... Ощущение, надо сказать, вполне инфернальное.

Тем временем Андрей закончил гипсовую модель Миши Брусиловского. Приехал Боря Шапиро с камерой, чтобы снять процесс литья. Мы снова поехали в литейку. И там всё повторилось, но теперь уже с «Мишей Брусиловским». Таким образом, прежде чем предстать в виде скульптурной группы, мы все прошли очищение огнём.

Виталий Волович.

симы, мы неразрывно связаны, у нас как будто бы даже общая душа. Разумеется, я понимал, что скульптура – это всего лишь неодушевлённая глина, но отделаться от ощущения, что это некая часть меня, всё же не мог.

Заходя утром в мастерскую к Андрею, я спрашивал, кивая на своё глиняное подобие:

– Ну, как он?

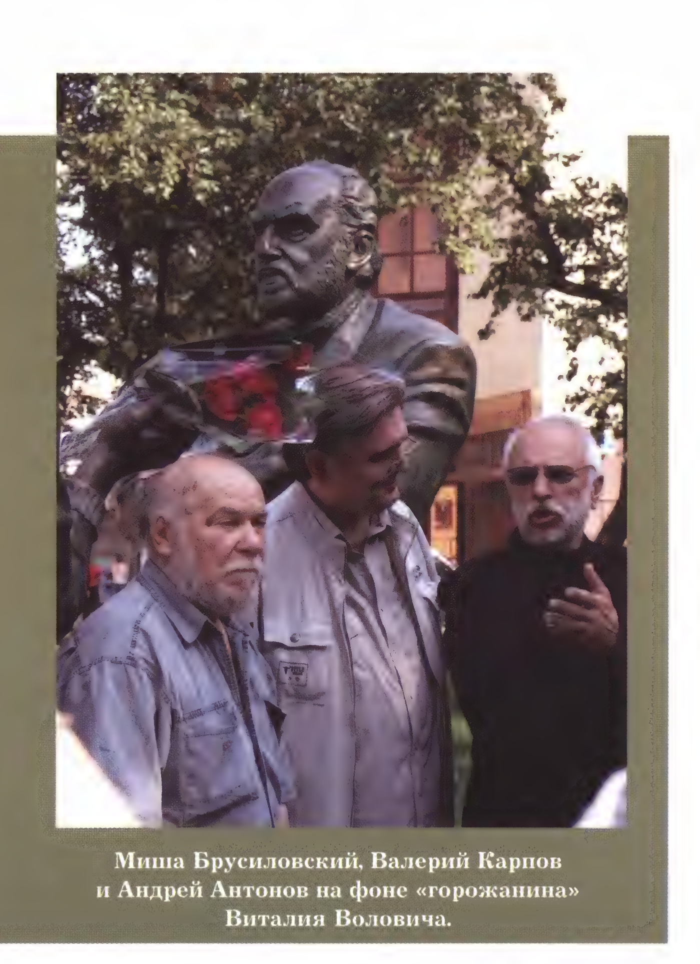
Наконец и Мишу отформовали. Ноги, голова, туловище – всё отдельно. Туловище внутри пустое, полое, рядом лежат куски гипса, инструменты...

– Какая могла бы быть инсталляция, – я говорю Андрею. – Название только надо придумать. Ну вот, например, «Пустота – вместилище души». Или «Бездушное тело», или, скажем, «Пустота без души», или «Душевная пустота»...

– Почему это пустота, – обиделся Миша. – Это не пустота. Это – открытость.

Вскоре мы поехали в литейную мастерскую.

Уже отлитый в бронзе стоял Гера Метелёв. Без головы. Голова и руки рядом, на цементном полу. Моя фигура со скрещенными руками, ещё в гипсе,



Миша Брусиловский, Валерий Карпов и Андрей Антонов на фоне «горожанина» Виталия Воловича.

ГЕРМАН МЕТЕЛЕВ.

СЛОВО О МАСТЕРЕ



Герман Метелёв – одна из самых заметных фигур в искусстве Свердловска-Екатеринбурга второй половины XX века. Яркая, колоритная личность, талантливый художник со своим узнаваемым почерком, стремившийся постичь суть вещей. Глубокие, многослойные картины Германа Метелёва всегда занимали особое место на выставках. Работам других художников было сложно конкурировать с ними. Метелёва ещё при жизни причислили к классикам уральского искусства.

Герман Селивёрстович Метелёв родился в Свердловске в 1938 году, в семье служащих. Его отец сгинул в роковые 30-е. Однако клеймо сына врага народа не отпечаталось на мальчике. Быть может, потому, что мать довольно быстро вышла замуж. Детство Германа пришлось на тяжёлые военные и послевоенные годы. В нём рано пробудилась тяга к искусству: к музыке и рисованию. Он играл на домре и балалайке в оркестре народных инструментов и учился в художественной школе. Интерес к изобразительному искусству оказался сильнее, и в 1952 году Герман Метелёв поступил в Свердловское художественное училище. Учеников было немного, и атмосфера там была полусемейной, а обстановка – творческой. Несмотря на жёсткий идеологический прессинг, который ощущали в ту пору буквально все, учителя не ограничивались насаждением догм и канонов социалистического реализма. Камерно, в гостях говорили об искусстве И.И.Левитана, М.А.Врубеля, В.А.Серова, К.А.Коровина, которые были «не в чести» у власти. Тайком слушали и учили стихи запрещённых поэтов «Серебряного века»: А.А.Блока, Н.С.Гумилёва. В небольшой, но очень ёмкой библиотеке ученики знакомились с западноевропейской классикой. И конечно, писали-писали-писали...

А потом был Ленинград и Институт Репина (бывш. Императорская Академия художеств), на живописное отделение которого Герман Метелёв поступил в 1957 году. Художник через всю жизнь пронёс уважительное и даже трепетное отношение к alma mater и к профессорам, у которых учился. Особую роль в формировании Метелёва-художника сыграли два очень разных по духу и стилю мастера: В.М.Орешников – наследник традиций петербургской живописной школы, не искавший драматических эффектов, и Е.Е.Моисеенко, автор страстных, полных экспрессии картин о Гражданской и Великой Отечественной войнах. В мастерской первого Герман Селивёрстович учился, а на занятия ко второму бегал тайком.

На невских берегах Метелёв прожил более десяти лет. И, конечно, величественный облик града Петрова, закованная в гранит Нева, завораживающие белые ночи нашли отклик в его творчестве. Ленинград-Петербург Метелёва разный: и сумеречный, тревожный, и более лиричный, светлый. Но он неизменно «окрашен» в различные оттенки синего: от характерного для петербуржской живописной школы голубого полутона до тёмно-синего. Именно городу была посвящена дипломная работа молодого художника – «Весна», где он изобразил жену и дочку. Историко-революционным образам, достижениям социалисти-



Осень. 1981 г.

ческого труда он предпочёл тему более личностную. За что и поплатился: несмотря на хорошие отзывы, за работу поставили четвёрку – уж больно «невысокой» по тем временам была выбранная тема. Однако именно эта, далёкая от насаждения идеологических догматов картина сразу была опубликована в журналах. А её автор уже в 1966 году был принят в Союз художников – факт, свидетельствующий о признании его таланта и мастерства.

Конец шестидесятых, время возвращения Метелёва в родной город – период укрепления и расцвета свердловской художественной школы, духовными лидерами которой были Г.С.Мосин, М.Ш.Брусиловский, В.М.Волович, Н.Г.Чесноков, сразу заметившие и принявшие его в свой круг. Можно говорить о существовании в городе в ту пору единой интеллектуально-творческой среды, включавшей художников, писателей, артистов, музыкантов. Вернувшиеся из северной столицы Г.С.Метелёв и З.А.Малинина (художник театра, жена Метелёва) органично вошли в неё. Как член Союза художников Герман Селиверстович вскоре получил мастерскую в доме, что стоит на пересечении улиц Декабристов и Восточной. В этих стенах формировался индивидуальный авторский почерк и стиль Метелёва, здесь в течение почти четырёх десятилетий рождались образы, светлые и трагические.

Битва.

Пожалуй, и знатокам, и любителям искусства особенно запомнился образ М.Ю.Лермонтова, созданный художником в картине «Лермонтов. 1941 год». В ней фон – живая пульсирующая субстанция, которая вот-вот поглотит стремительно летящую вглубь повозку, навсегда уносящую поэта. Последний прощальный взгляд Лермонтова, в нём усталость, горечь и обреченность. Свободное, экспрессивное письмо, в котором раскрывается извечная драма жизни и смерти и неумолимости судьбы. Эта глубокая, пронзительная работа «прогремела» на выставке живописи 1976 года, став эмоциональным центром всей экспозиции.

В искусстве Г.С.Метелёв стремился к некой универсальности. Творческий диапазон художника необычайно широк: станковая и монументальная живопись, книжная и станковая графика, оформление спектаклей, скульптура, ювелирные украшения, он даже



Христос у Понтия Пилата.

соткал однажды небольшой гобелен. Художник получал удовольствие и от возможности воплощения своих мыслей, ощущений в различных материалах (будь то смальта, металл или краски), и от самого процесса овладения материалами, технологиями. Однако главными для него всегда оставались живопись и графика. Историческая картина, библейский сюжет, натюрморт, портрет, пейзаж, книжная иллюстрация, экслибрис – кажется, его талант нашёл воплощение во всех жанрах изобразительного искусства.

И по времени вступления в искусство, и по духу Г.С.Метелёв был «семидесятником». Он чувствовал себя частью этой струи. В работах мастера в полной мере нашли воплощение такие черты искусства поколения, как метафоричность языка, иносказательность, обращение к общечеловеческим темам и ценностям. И в каждой работе зритель чувствует мощное личностное начало, авторское «я» художника. Метелёв вообще писал только то, что было ему интересно, обращался лишь к образам и темам, которые волновали его. Неслучайно он избегал частных заказов. Однажды



Вечерняя песня.



Свадьба.



Про великого полоза.

художника попросили создать экслибрис для актрисы Татьяны Дорониной. Метелёв ответил отказом: «Я делаю экслибрисы только для тех, кого знаю лично». И этот случай не был единственным.

Что же касается заказов государственных, Герман Селивёрстович много работал в области монументального искусства. В ту пору выполнение огромных фресковых или мозаичных композиций гарантировало художнику безбедное существование в течение года. Однако в выборе тем и образов авторы были ограничены. Вот почему многие художники рассматривали такие заказы лишь как возможность заработать на жизнь. Метелёв же не мог работать отстранённо, равнодушно, вкладывая в работу лишь свои знания, опыт и профессионализм, для него искусство – всегда творчество. Поэтому даже работу в строго очерченных рамках (обусловленных временем, господствующей идеологией, спецификой темы) он превращал в творческий процесс, которому полностью отдавался. Яркий пример этого – мозаика в столовой Дома печати, выполненная в 1983 году. В выборе сюжета художник был ограничен и, кажется, весь свой талант вложил в создание самой мозаичной поверхности, которая и сегодня поражает своей красотой и богатством фактуры.

Несмотря на универсальность дарования и творческих интересов, в первую очередь Г.С.Метелёв был мастером сюжетной картины. Главными, проходящими через всю жизнь художника темами стали библейский сюжет (история Христа) и языческая культура, воплощением которой стал образ кентавра. Эти две линии развивались в творчестве мастера параллельно. Для него язычество было формой религии, оживляющей, одушевляющей всё сущее, необыкновенно сильной, сумевшей выжить в многовековой борьбе. Ведь на Руси языческие традиции прорастали сквозь христианство.

Обращаясь к евангельским сценам («Понтий Пилат», 1992 г., «Омовение ног», 1992 г., «Голгофа», 1997 г.), Герман Селивёрстович писал историю конкретного человека. А вот образ кентавра стал выражением внутренней сущности самого художника. Не случайно многие кентавры Германа Метелёва автопортретны («Прогулка с друзьями», 1997 г., «Автопортрет», 1999 г.). Метелёвский кентавр мало общего имеет с греческим первоисточником. Это, скорее, славянский китоврас, пришедший в отечественный фольклор из апокрифов. Классический образ погружается в типичную деревенскую обстановку, становясь более русским, житейским, будничным. Черпая вдохновение из разных духовных источников, Герман Селивёрстович обращался к осмыслению общечеловеческих ценностей и создавал масштабные картины бытия.

А ещё он творил свой собственный образ – образ художника-мастерового, колоритный и запоминающийся: борода, длинные волосы, перехваченные верёвочкой, штормовка, кирзовые сапоги. И постоянный спутник – велосипед, появление которого в жизни, а потом и в картинах мастера было связано с серьёзной травмой связок в юности, после которой врачи рекомендовали как можно чаще совершать



Диоген.



Данте и Вергилий в аду.

велосипедные прогулки. Однако они не помогли. Спустя годы потребовалась сложная операция. Узкая больничная палата – гробик на шесть человек, давящие синие стены, аппарат Илизарова и кровать, к которой прикован на несколько месяцев. Именно там и тогда родились рисунки к «Аду» Данте, в которых художник выплеснул то, что чувствовал в ту пору. Уход в творчество был единственным способом выжить, не сойти с ума.

В 90-е годы вместе с СССР рухнула система госзаказа в искусстве, а приспособиться к условиям формирующегося арт-рынка было очень и очень непросто. Да и был ли спрос на искусство в тот сложный, переломный период… Это было время выживания для искусства и для тех, кто посвятил ему себя. Если к двойной жизни в советскую пору художники сумели приспособиться, то найти своё место в новой, изменившейся реальности оказалось значительно труднее. Метелёву всегда была присуща максимальная амплитуда внутренних колебаний. Это видно уже в автопортретах 70-х годов, отразивших внутренние метания автора, разлад с самим собой («Автопортрет», 1973 г., «Между ангелом и бесом. Автопортрет», 1975 г.). Возможно, переломная ситуация спровоцировала обострение глубокого внутреннего конфликта в художнике. Теперь в положении «между ангелом и бесом» ангел часто оказывался слабее… Может быть, оттого и поздние библейские картины Германа Метелёва – тёмные.

Когда уходит большой художник, кажется, вместе с ним уходит целая эпоха. Но произведения, в которые автор вложил мысли, чувствования, душу, продолжают жить, волнуя, вдохновляя, будоража. Соприкоснуться с работами Германа Селивёрстовича Метелёва мы можем в художественных музеях и галереях. А скульптурная группа «Горожане. Разговор» А.Г.Антонова, недавно установленная в Екатеринбурге, в сквере на перекрестке проспекта Ленина и улицы Мичурина, даёт возможность вечно спешащим жителям мегаполиса остановиться и поразмышлять о чём-то более важном, чем сиюминутные проблемы и треволнения, в компании трёх выдающихся художников: М.Ш.Брусиловского, В.М.Воловича и Г.С.Метелёва.

Виктория Говорковская,
искусствовед.

ГЕРМАН МЕТЕЛЕВ.

ЖИВЫЕ ВЕЩИ

Давно не видел таких очередей. Люди не вмещались в просторное помещение и длинным хвостом стояли на улице. Удивительно, что это была очередь в музей, и, вроде, никаких сенсаций...

7 февраля художнику Метелёву исполнилось бы 70 лет, и в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на ул. Вайнера, 11 открылась его персональная выставка. Мы вновь смогли встретиться с сильным, глубоким и чудесным искусством Германа Селивёрстовича. Вновь меня окружили знакомые с юности картины и незнакомые работы «раннего» Метелёва 60-х годов. Молодой выпускник Академии художеств, он уже и тогда был выдающимся мастером. В последующие десятилетия многие его картины становились значимым событием в культурной и общественной жизни Свердловска. О них много говорили и жарко спорили. Эти масштабные полотна становились известны далеко за пределами уральской столицы. Герман Селивёрстович считал их главным делом своей жизни. Наверное, так оно и есть.

Но меня на этот раз задела на выставке одна частность: у художника были свои, особые взаимоотношения с вещами. Для его натюрмортов сам этот термин – «натюрморт» – не подходит. Никакая это не мертвая натура! Здесь перед нами протекает тихая жизнь вещей. Взгляд Метелёва так пристален, что за странно собранными вещицами видятся иные смыслы. Что взвеши-



Музыка металла.

вают эти весы? А сломанные часы с отброшенным в сторону циферблатом? Разлажен механизм мироздания? Выпавшие шестерёнки, ключ, цепь, перо павлина и отражение художника смотрит на нас из блестящего шара... Загадка, которую каждый поймёт по-своему. Картина-натюрморт заключена в сработанную Метелёвым раму. Она естественно входит в нарисованный набор вещей, да и саму картину делает вещью. Загадок можно и не разгадывать, просто смотреть, и всё. Волшебная красота неяркой живописи и несуетного мастерского рисунка завораживает.

Ещё один натюрморт, здесь явственно слышны шорох шероховатой доски и музыка звонкого металла. Или говорящие яблоки в полиэтиленовом мешке на подоконнике мастерской, и за окном уходящий вдаль Сибирский тракт... Оружие и каски отступающих солдат в чёрно-багровых отсветах пожара. Дымящиеся гильзы, вылетающие из немецкого автомата, и узкие трёхгранные штыки на большом батальном полотне. Колесо, подкова, туго охваченный грубыми верёвками дорожный баул, кнут ямщика, взметнувшийся до хмурых небес, сопровождают Лермонтова на смертельный для него Кавказ. Театральные софиты, декорации, манекены, трубы отопительной системы, деньги в кассе, ключики над вахтёром влекут нас в сумрачный и таинственный омут закулисья. Светлый мир вещей мастерской, куда бесы мешают войти художнику. Кочующие из картины в картину этюдник, палитра, тюбики красок, велосипед... Тяжкие кресты и острые гвозди поздних евангельских холстов, где сопутствующий Христу разбойник может быть распят на подрамнике.

Закономерно, что Метелёв не только рисовал вещи, он их замечательно делал. Его кузнечные изделия-скульптуры не уходят в декоративное кружево, их отличает суровая прямота. Петух, лошадка, крест, маленький мольберт. Делал мастер и настоящие мольберты. Два таких мольберта живут в мастерской живописца Светланы Тарасовой. Один из них отличается широкими и женственно-округлыми очертаниями своей треноги, другой горделиво выставляет во все стороны балкончики с выточенными на токарном станке балясинами перил. Уверен, что мольберты-личности идеально сходятся характерами со своей хозяйкой и очень помогают ей работать.

Вещи больше говорили Метелёву, чем лица. Поэтому к жанру портрета он обращался нечасто. Но все его портреты замечательно выразительны. Здесь приходит на ум блестящее и торжественное изображение танцовщиков Е.Степаненко и А.Григорьева. Знаменитая балерина живо напоминает циркуль.

Сочинив заголовок для своей статьи, я не сразу подумал, что он относится ко всему наследию мастера. Его понимание вещей во многом противоречит современности, где принцип «попользовался – выбросил!» стал слишком уж универсален. Герман Селивёрстович, без фальшивой сентиментальности, относился внимательно, бережно и любовно к вещам, к людям, к миру. Именно поэтому созданные им вещи всегда будут живыми.

Алексей Рыжков,
художник.



Натюрморт с павлиньим пером.

НЕВИДИМЫЙ ЭРЬЗЯ

К 90-летию приезда скульптора на Урал.

Имена жрецов искусства почти не знакомы нам. Имя этого человека, несмотря на периодически появляющиеся статьи в городской прессе, остаётся загадкой. В нём всё таинственно и непонятно. О нём говорят, пишут, спорят. В городе, где нет ни одной его работы, его помнят и им гордятся. Появление его скульптур приветствовалось революционными массами, при их открытии звучали призывы к борьбе за счастье народа. Потом они вызывали удивление, растерянность, улыбку, смех, нецензурную брань. После уничтожения – смутные воспоминания, ностальгию, умиление, печаль об утрате.

Его исчезнувшие без следа скульптуры превратились в миф, в легенду и присутствуют до сих пор, незримо, на площадях, где когда-то стояли. Его душа живёт в городе. Она словно растворилась в мраморно-сером екатеринбургском небе.

«Имена жрецов искусства почти не знакомы нам. Этому, конечно, были свои причины. Мы не всегда даже знали своих русских художников. Их имена скорее были известны в Европе, но не у нас. Что говорит нашему слуху псевдоним «Эрьзя»? А это всемирно известная величина. Эрьзя – русский скульптор, создал массу ценных произведений». Так писала газета «Уральский рабочий» в 1920 году, знакомя екатеринбуржцев с удивительным человеком, в один день преобразившим город своими работами. За три последних года Екатеринбург увидел немало ярких личностей: и свергнутого монарха с семейством, и омского Верховного правителя... Мелькнул, не задержался «отец русского футуризма» – Давид Бурлюк. Эрьзя тоже не остался незамеченным. Слава летела за ним по пятам. Необычная судьба, необычное имя... Эрь-зя, эрь-зя – словно скрипят стволы старых деревьев. Степан Нефёдов называл себя именем своего народа, и имя это – своего рода ключ к пониманию его творчества. Духовную связь со своей землёй не терял он и на краю света, а боги мордовские ему помогали.

Мордвин, сын бурлака, ученик иконописных мастерских Алатыря и Казани, он, увидев на Нижегородской выставке полотна Врубеля, решил стать художником. Преодолев



все трудности, в 26 лет учится у скульптора Сергея Волнухина в Московском училище живописи ваяния и зодчества, и учится прекрасно, успевая посещать в качестве вольнослушателя медицинский факультет Московского университета. В 30 лет едет в Италию. Его работами заинтересовался Уго Неббия, известный итальянский искусствовед и инспектор музеев Ломбардии. Его скульптуры на Всемирной выставке искусств в Венеции, а затем и в Риме вызвали сенсацию. Европа узнала скульптора Эрьзю, а вместе с ним и маленький народ с берегов Волги. Работы Эрьзи покупают музеи Ниццы и Мюнхена, его приглашают в Париж. В Париже 1910-х годов среди произведений первоклассных мастеров его скульптуры отличаются оригинальностью и самобытностью. «Ему свойственна откровенная, самобытная, сильная и нервная моделировка, немедленно выявляющая интенсивную вибрацию его чистой души артиста. В нём чувствуется много думающий и страдающий человек, а не простой искатель линий и фор-

мы. Его сильные руки борются с суровой материей, чтобы конкретизировать идею. В его работах видна самобытная вибрация искреннего чувства. Его искусство – не утончённые обработки, технические деликатесы ловких рук, рассчитанные на то, чтобы больше понравиться, больше произвести впечатление, чем выразить»[1]. Мечты сбылись, он стал известным и богатым, снял виллу и приобрёл мастерскую по соседству с великим Роденом, он успешно выставляется, а в 1913 году проводит персональную выставку. Об его успехах известно в России, в газетах его называют «восходящей звездой русской скульптуры», «русским Роденом» и «новым Паоло Трубецким». Он общается с Горьким, Шаляпиным, Кропоткиным. Но что-то влекло его обратно в Россию, размеренная европейская жизнь тяготила и раздражала. Узнав о махинациях своего маршана, он немедленно порывает с ним, теряет виллу, мастерскую, почти все свои работы и возвращается в Россию. На Родине «русский Роден» несколько недель провёл в одиночной камере «для выявления заграничных политических связей»[2], а потом вынужден был довольствоваться работой в скромной скульптурной студии.

Революционные перемены взволновали художника, он сделал искренний выбор в пользу новой власти. Ленинский план монументальной пропаганды вскружил головы многим скульпторам открывшимися творческими возможностями, свободным выбором техники и стиля, всемерной поддержкой властей, а Эрьзя был захвачен полностью. Он хочет высказать своё ощущение грандиозных перемен созданием действительно монументального произведения. Основной проблемой стало отсутствие мрамора нужных размеров. Большинство революционных памятников в Москве и Петрограде создаются из гипса, дерева, глины и других недолговечных материалов. Эрьзе необходим мрамор, его в то время он предпочитал всем другим материалам. В Италии он жил в Карраре – знаменитом месте добычи мрамора. Подобное место необходимо ему в России. Летом 1918 года Эрьзя едет на Урал. В селе Мраморском он находит и мрамор, и людей, знающих и понимающих этот камень. Урал пришёлся Эрьзе по нраву, он, ценивший труд и мастерство, почувствовал духовную близость к суровому горному краю. Для него, уроженца Поволжья, горы кажутся удивительными скульптурными формами, в которых можно различить разнообразнейшие фигуры и лица. Здесь сама природа даёт художнику и материал для творческого воображения, и материал для его воплощения.

С.Д.Эрьзя. Памятник «Освобождённому труду» на Кафедральной площади.
Екатеринбург. 1920 год. Мрамор.

Уральские мастера приняли Эрьзю как своего. Европейская знаменитость, он прост в общении, немногословен, всегда поглощён работой, не привередлив в еде и жилье. В нём чувствуется творческая мощь, глубокий ум, целеустремленность. Как истинный самородок, он изобретателен во всём. Он сам сколачивал станки для своих работ, сваривал каркасы, сам отливал свои работы, прекрасно фотографировал. Он изобретает новый материал – свой «железобетон», состоящий из цемента, соединённого с помощью кислоты с металлическими опилками. А в Аргентине сконструировал специальную пневматическую машину, с помощью которой обрабатывал твёрдые сорта древесины. «В нём всё было необыкновенно. Лицо – тонкий лик русского святого с большими, порой озорными голубыми глазами, сиявшими добротой и мудрой одухотворённостью, и крепкая фигура крестьянина, привычного к тяжёлому труду. И одежда на нём была необычна: Эрьзя носил длинные шерстяные блузы оригинального покроя с широченными рукавами, шаровары, на ногах грубые солдатские ботинки с обмотками. Зимой Эрьзя щеголял в огромной дохе из жеребка, на голове – круглая меховая поповская шапка. И всё это каким-то образом гармонически сочеталось в нём, делало его своеобразно красивым. Голос у Степана Дмитриевича был мягкий, высокий. Говорил он мало, своеобразно прицокивая. По-русски он говорил с трудом (все существительные у него были мужского рода). Несмотря на долгое пребывание за границей [...] он научился там едва ли двум-трём иностранным словам»[3].

О жизни Эрьзи на Урале осталось больше слухов и легенд, чем реальных фактов, поэтому рассказы о скульпторе содержат много неточностей и противоречий. В Мраморском Эрьзю застала Гражданская война. С женой Еленой Мроз он поселился в бывшей земской мастерской. Дорвавшись до дорогого сердцу мрамора, Эрьзя работает запоем. В его традиции было создавать одновременно несколько скульптур, но тут он превзошёл себя. Он начинает грандиозный проект – скульптур-

ный ансамбль «Свобода», состоящий из 21 фигуры. Кроме этого, в Мраморском он создаёт несколько десятков станковых произведений. По легенде, представители белого командования предлагали скульптору создать памятник павшим белогвардейцам. Эрьзя отказался.

А вот с пришедшими красными он немедленно начинает сотрудничать, активно включаясь в работу по созданию нового советского искусства на Урале. Эрьзя переезжает в Екатеринбург и назначается директором художественно-промышленной школы, которая преобразуется в Свободные художественные мастерские. Эрьзя возглавляет секцию изобразительных искусств Губнаробраза, активно работает в секции охраны памятников искусства и старины. 29 августа 1919 года возникает первый творческий союз – «Коллектив художников». Председателем союза был избран Эрьзя. Газета «Уральский рабочий» упоминает о выставке работ Эрьзи в ноябре 1919 года[4]. Это первая художественная выставка в Екатеринбурге в советский период.

Эрьзя – безоговорочный лидер уральских скульпторов. Он объединяет их захватывающей идеей – создать в Екатеринбурге Академию скульптуры. Эрьзя считает это вполне возможным. На Урале есть крупные разработки поделочного камня – мрамора и гранита. Есть большое число железоделательных заводов, многие из которых славились своими художественными изделиями. Есть высокопрофессиональные рабочие кадры: формовщики, литейщики, каменотёсы, гравёры по металлу. Наконец, имеются и местные скульпторы – преподаватели и выпускники Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Одновременно вместе с директором Екатеринбургской гранильной фабрики К.К.Афанасьевым Эрьзя разрабатывает самый яркий в истории фабрики план «Большой гранильной». Благодаря осуществлению этого плана уже к концу лета 1920 года страна получила первую партию драгоценного камня для экспорта.

1 мая 1920 года стало триумфом Эрьзи, триумфом уральской скульптуры. Ни до, ни после в городе не открывалось сразу 7 скульптурных памятников.

Впрочем, бюст Карла Маркса был открыт ещё 26 января 1920 года, после грандиозной манифестации и парада. Мраморный бюст был установлен на пьедестал памятника Александру II. Фигура «Освободителя» ещё летом 1917 года была снята и отправлена в переплавку. Мощный лоб, грива буйных волос, не то Зевс, не то Саваоф – таким предстал классик марксизма перед екатеринбургской публикой. Царский пьедестал оказался



С.Д.Эрьзя. Женский портрет. Спокойствие. *1919 год. Мрамор. Мордовская республиканская картинная галерея.*

ему, правда, великоват, и 1 мая он был вновь открыт, уже на площади Народной мести. Постамент для бюста изготовили мраморские мастера.

«На площади Парижской коммуны воздвигнут обелиск. Основание обелиска украшали барельефы: копии известных мастеров и оригинальный барельеф скульптора И.А.Камбарова – фигура коммунара. Копии с барельефов на темы борьбы коммунаров и русской революции исполнили скульпторы Е.В.Ваулина, Ф.Г.Самарин и С.Голубев»[5]. На площади Труда на кирпичный отштукатуренный постамент была установлена



Памятник искусства.
Худ. П.П.Белянин. Карикатура на скульптуру С.Д.Эрьзи «Освобождённый труд». Уральская новь (Свердловск), 15 февраля 1926 года.



С.Д.Эрьзя. Ева. *1919 год.*
Мрамор. Мордовская республиканская картинная галерея.

фигура кузнеца, опиравшегося на молот, поставленный на наковальню. Прямоугольный постамент был украшен четырьмя копиями с барельефов скульптора Менье. Авторами копий были Ваулина, Самарин, Голубев. Модель этого памятника создал Эрьзя, а фигуру лепил А.Н.Шапочников. Некоторые современники утверждали, что «Великий кузнец мира» был выполнен из изобретённого Эрьзёй «железобетона». Скульптуры юного плотника и юного землекопа создал скульптор Ф.Г.Самарин. Фигуры юных пролетариев были установлены на освободившиеся постаменты памятников Петру I и Екатерине I.

На площади Уральских коммунаров Эрьзя соорудил огромный, склёпанный из металлических конструкций и обшитый кровельным железом шар, расписанный как глобус. На шаре возлежала гипсовая фигура женщины с развевающимся флагом в руке. Лепил фигуру Эрьзя с помощью Ф.Г.Самарина, Е.В.Ваулиной, С.Голубева, П.Е. Беленкова.

И, наконец, на освободившийся постамент памятника царю-освободителю была установлена скульптура «Освобождённый человек». Впрочем, это творение Эрьзи имело разные названия: «Свобода», «Освобожденному труду». Мраморная шестиметровая фигура обнажённого атлета вызывала ассоциации с «Давидом» Микеланджело и должна была стать символом революционного Ренессанса. Предполагают, что из 21-фигурной композиции «Свобода» Эрьзя успел высечь лишь одну, а городские власти уговорили скульптора установить её в центре города. Неизвестно точно, что хотел выразить Эрьзя подобным произведением – потерю пролетариатом своих оков или прекрасного телом и душой человека будущего. «Спокойно и уверенно человек-титан с гордым лицом смотрел вдаль, на пути новой, небывалой жизни»[6]. Есть и мнение, что скульптор изобразил момент казни, и «уральский Давид» гордо смотрит в лицо палачам[7]. Говорили о том, что скульптура явно не завершена и обработана довольно грубо. Другие видели в этой незавершённости попытку создать действительно монументальное произведение, посредством стилизации и обобщённости форм. Несомненно, что для уральской скульптуры появление подобного произведения стало событием.

В 1920 году состоялась выставка С.Д.Эрьзи, Л.В.Туржанского и И.К.Слюсарева в помещении художественно-промышленной школы. Эрьзя представил около десятка произведений. Среди них «Женский торс», «Головка», «Руки девушки», «Голова Христа». «Под крышей мастерской летали любимцы скульптора – египетские голуби. Эрьзя, оживлённый и даже, кажется, принарядившийся против обыкновения, встречал посетителей, рассказывал о выставленных работах»[8]. Многие воспринимали Эрьзю как чудака. Казалось, что он абсолютно не приспособлен к реальной жизни, не заботится о завтрашнем дне и беспомощен в бытовых вопросах. Но людей подкупали его философское отношение к жизни и чувство юмора.

Как педагог Эрьзя придерживался оригинальной методики. Ещё во время учёбы в Московском училище живописи ваяния и зодчества он ужасно не любил, когда преподаватель что-нибудь исправлял в его эскизах, в классе он больше смотрел, а работал по памяти дома. Своим ученикам он практически не ставил конкретных учебных задач, не поправлял и не делал замечаний. «...Смотри, как я работаю, и делай всё, что захочешь. Вся мастерская к твоим услугам, придумывай, фантазируй, советуйся и не бросай начатое, задуманное до-

води до конца. Не буду описывать свои жалкие попытки заниматься скульптурой. Как мог, я помогал Эрьзе: колол дрова, топил печки, месил глину. И, затаив дыхание, следил, как оживали глина и мрамор в его руках. Отношение Эрьзи ко мне было удивительным: он смотрел на меня, мальчишку, как на товарища, художника, коллегу по искусству. Он совершенно серьёзно делился со мной планами, впечатлениями, много рассказывал о себе и своей работе, об искусстве»[9]. Подобная методика требовала от ученика определённого самобытного таланта, самостоятельности и упорства.

За год советской власти на Урале итоги работы Эрьзи впечатляют. Но он не останавливается на достигнутом и готов свернуть горы. Эрьзя посчитал, что пришло время воплотить в жизнь его мечту и высечь из огромной скалы памятник Октябрьской революции и Ленину. Подобный памятник должен был стать вершиной монументальной пропаганды. Летом 1920 года Эрьзя ищет подходящие горы. «Уральский рабочий» информировал читателей: «Из поездки по Уралу и Волге вернулся в Екатеринбург Эрьзя. Целью его поездки было обследование гор для превращения некоторых из них в произведения скульптурного искусства»[10]. Эрьзе приглянулись утёс Стеньки Разина в Жигулях и Александровская сопка вблизи Златоуста. Эрьзя планировал удалить лишние пласты породы с помощью взрывов. Но осуществить это Эрьзе не удалось. И не только из-за отсутствия динамита. Деятельность Эрьзи в Екатеринбурге подверглась критике, и он был отстранён от руководства художественно-промышленной школой и секции изоискусств. Екатеринбург стал ареной ожесточённой борьбы на фронте искусств. Такие представители левого искусства, как Равдель, Соколов, Боева, считали необходимым коренным образом изменить систему образования в художественно-промышленной школе. Искусство Эрьзи они воспринимали как анахронизм. Приверженцы академизма были разочарованы слишком вольными, по их мнению, работами Эрьзи. «Характер у Эрьзи был сложный. Он знал себе цену и был очень самолюбив и обидчив. Эрьзя никогда не кривил душой, всегда говорил то, что думал, ему чужда была всякая дипломатия. Он не выносил бюрократической канители при разрешении деловых вопросов, часто на нее бурно реагировал, это ему очень вредило и порой ставило в трудное положение»[11]. 1 октября 1920 года в письме Луначарскому Эрьзя сообщал: «Я очень незавидно живу, меня футуристы выживают из мастерской. Теперь я на Екатеринбургской гранильной фабрике ответственным руководителем по художественной части и всему гранильному производству на Урале... Без скульптуры мне нет жизни»[12]. Неуживчивый скульптор больше не интересовал городские власти. Лишённый широкой поддержки, разочарованный и уставший Эрьзя покидает Екатеринбург. Неизвестна и точная дата его отъезда. Называют и декабрь 1920-го, и апрель 1921 г.[13].

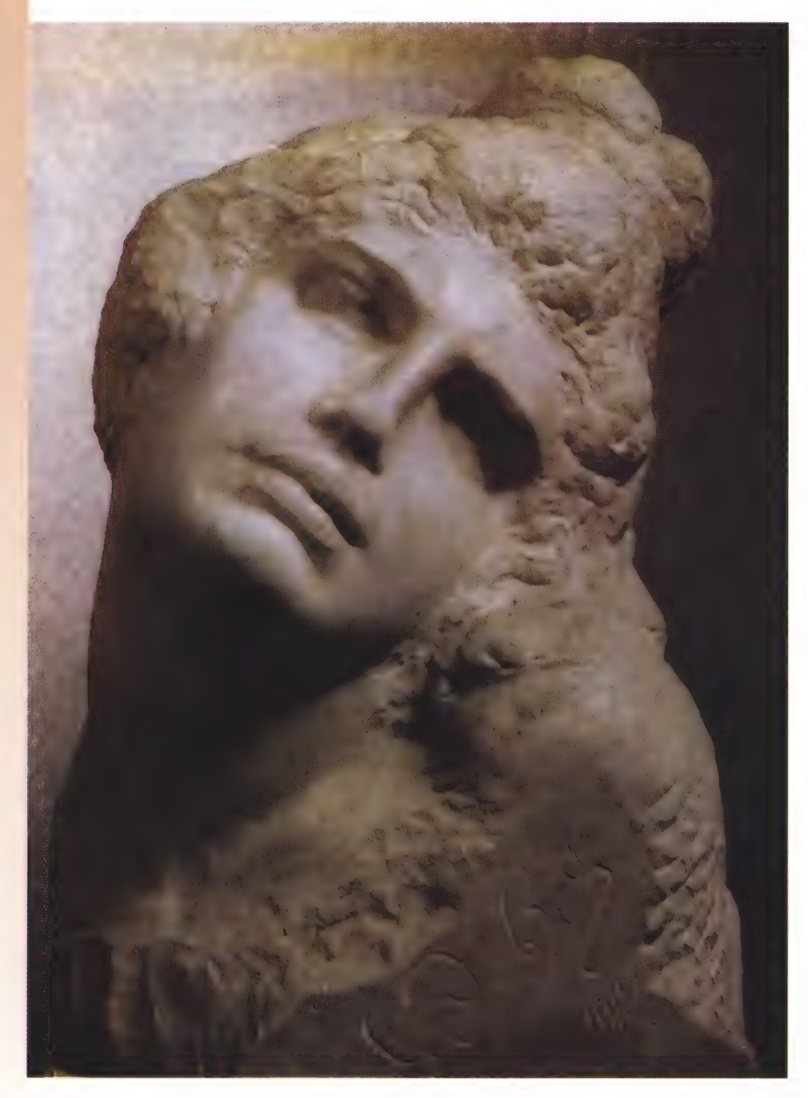


С.Д.Эрьзя, Ф.Г.Самарин, Е.В.Ваулина. Памятник уральским коммунарам.
Екатеринбург. 1920 год. Железо, гипс.

Имена жрецов искусства неизвестны нам. В 1926 году газета «Уральский рабочий» по поводу памятника «Освобождённый человек» писала следующее: «Любопытно вскользь остановиться на «биографии» этого памятника. Появился он у нас в городе совершенно случайно. Дело было не то в 19, не то в 20 году. Точно мало кто помнит даже из старожилов. Появился он, говорят, по следующему случаю: был большой революционный праздник, не то Октябрьской революции, не то 1-го Мая. [...] И вот решено было в строго революционном порядке: «Даёшь памятник!». Прослышали, что в Мраморной работает известный художник тов. Эрзе, очень ценимый тов. Луначарским, над какой-то скульптурной группой, в композицию которой входили несколько человеческих фигур, кажется, девять. [...] На счастье или несчастье, у Эрзе оказалась готовой второстепенная фигура группы. [...] Время тогда было горячее. Что будет завтра – неизвестно. И решили по случаю отсутствия чего-либо более под-



С.Д.Эрьзя, А.Н.Шапошников. «Великий кузнец мира» на площади Труда.
Екатеринбург. 1920 год.



С.Д.Эрьзя. Калипсо. *1917 год.*
Мрамор. Мордовская республиканская картинная галерея.

ходящего этого голого гражданина водрузить в качестве памятника. Замечательно, что до настоящего времени никто не знает, что должен был изображать этот памятник»[14]. В народе памятник «Освобождённый человек» получил название – «Ванька голый». Для большинства жителей города он стал источником насмешек, частушек и анекдотов. Что говорить о рядовых гражданах, если и люди с художественным образованием считали эту работу Эрьзи явно неудачной. «В своем символическом решении темы Эрьзя допустил непоправимый просчёт. Скульптура не требовала натуралистических подробностей, ставших позднее причиной того, что городские власти постановили убрать её с глаз долой. [...] Около монумента останавливались зеваки, другие стеснялись смотреть, а женщины закрывали лицо руками, стыдясь мужской срамоты. Не один год люди терпеливо переносили неудобства от «голого человека». В добавление ко всему множество птиц, садясь на голову и плечи монумента, покрывали их грязью. Памятник был высоко поставлен на пьедестале, и нужны были пожарные лестницы. На эту санитарную операцию из местной тюрьмы присылали под конвоем осужденных женщин»[15]. Бажов, вернувшийся в город после революционных бурь, также высказал мнение о монументах Эрьзи: «На площади 1905 года на постаменте «из-под царя» стоял просто голый человек. Как видно, скульптура должна была изображать красоту, силу и спокойную уверенность человека, выросшего и развившегося на свободе. Фигура была сделана рукой мастера (Эрьзи), но её полная нагота давала материал для обывательских пересудов и не подходила для такого места, как площадь 1905 года. [...] На Верх-Исетской площади, против рабочего театра, – изображение земного шара, на котором тоже голая женская фигура, изображающая Свободу. Художественных достоинств у этой скульптуры никаких, и она тут, вблизи братских могил героев гражданской войны, ещё более неуместна, чем «голый на площади 1905 года»[16]. Ванька голый – излюбленный герой городских газет и журналов. Ему посвящают карикатуры и фельетоны. «Уральская новь», например, поместила карикатуру с изображением «Освобождённого человека», съёжившегося от зимнего ветра. У подножия дрожащего Ваньки – беспризорник в лохмотьях. Под карикатурой стихи некого Тагамлицкого:

«Не останавливайся, милый, у подножья...
Не оскверняй священной наготы! [...]
Пойми – безрадостно «искусство по-уральски»
И беспризорно – как и ты!»[17].

Городскую власть Ванька тоже нервировал. К середине 20-х годов сложились определённые требования к монументальной скульптуре. Её содержание и форма должны были восприниматься зрителями однозначно как призыв к коммунистическому строительству. Оригинальные, вызывающие разногласие и непонимание у широких масс произведения не допускались. Пребывание на центральной площади столицы советского Урала скульптуры, которая не только не служит целям агитации, а ещё и вызывает у масс неуместные в данном месте хохот и брань, было нежелательно.

О снятии « Освобождённого человека» с постамента газеты сообщали с юмором, как о весёлом событии. «За нарушение благоустройства города Свердловска (преступное деяние, не предусмотренное пока ни старым, ни новым Уголовным Кодексом) Горсовет приговорил голого каменного человека, проживающего с 20-го года на площади 1905 года, к строгой изоляции в музей. [...] Долго обсуждался вопрос, к какой мере наказания его приговорить. Были предложения разбить, уничто-

жить, расстрелять, так сказать, но Горсовет нашёл ряд смягчающих вину обстоятельств, и уничтожение заменил музейной изоляцией»[18].

«Сегодня на рассвете между 3 и 4 часами утра произведена будет съёмка голого памятника. Эшафот для казни уже готов. Памятник обнесён лесами. Снятая фигура будет на лебёдке спущена на специальный грузовик и отвезена в музей»[19]. Однако в музее Ваньке голому красоваться не пришлось. Много лет пролежал он в деревянном ящике около здания консерватории. От времени доски гнили и ломались, по скульптуре лазили дети, прохожие, не сведущие в искусстве, отбили «Освобождённому человеку» выступающие части тела и покрыли татуировками. Потом творение Эрьзи пропало. По рассказам старожилов, скульптуру утопили в городском пруду, а когда вода спала и часть фигуры стала видна, рабочие скульптурной мастерской разбили памятник и использовали куски мрамора для своих работ.

Печальна судьба и других произведений Эрьзи в Свердловске. Памятник на площади Уральских коммунаров – «голая женская фигура, изображающая Свободу» – простоял до 1923 года, а потом был демонтирован. В начале 30-х годов был разрушен и памятник «Кузнец» на площади Труда. Карла Маркса сначала «причесал» какой-то скульптор, и в таком виде бюст существовал до 1936 года, а потом бесследно исчез.

А Эрьзю судьба бросала по свету, триумфы сменялись неудачами, Новороссийск, Батуми, Баку, возвращение в Москву и участие в Государственной художественной выставке современной скульптуры в 1925 году. Осенью 1926 г. он едет со своими работами в Париж, проводит персональные выставки в галерее Шарпантье и во Дворце изящных искусств. Участвует в 4-й выставке «Художественный мир» в салоне Независимых. Его творчество было высоко оценено западной прессой. В апреле 1927 года Эрьзя уезжает в Аргентину. В Южной Америке скульптор прожил 23 года и приобрёл огромную популярность. В 1950 году художник вернулся на Родину и привёз с собой несколько десятков скульптур. И хотя Эрьзе удалось в 1954 году устроить персональную выставку в Москве, и он даже был награждён орденом, советская критика прохладно отнеслась к его творчеству. После смерти Эрзи в 1959 году ходили слухи, что скульптор добровольно ушёл из жизни.

Для Екатеринбурга искусство Эрьзи было необычно не только по форме, но и по духу. С момента своего зарождения Екатеринбург был форпостом западной культуры на востоке. Город-завод, он был подобен отлаженному механизму среди языческого марева исетских болот. Город был чужд земле, на которой возник. Искусство его было связано с промышленным производством. Отсюда, искусство для жителей заводского Урала – это высшая форма ремесла: доскональное знание материала, мастерское владение инструментом, точность руки и глаза. Художественная обработка металла и камня ориентировалась на вкусы столиц и на европейские нормы. К началу XX века промышленное декоративно-прикладное искусство Урала достигло своей вершины. Теперь стало уже мало одного ремесла, пусть и самого высочайшего уровня, необходимо было что-то ещё.



С.Д.Эрьзя. Женский портрет. *1942 год.*
Квебрахо. Мордовская республиканская картинная галерея.

Эрьзя был воспринят уральцами как человек западной культуры, и тем более велико было их разочарование в его произведениях. Эрьзя всегда и во всём оставался язычником. Как язычник, он энергично впитывал окружающие его веяния и идеи, техники и стили. Увлекался академизмом, реализмом, импрессионизмом, но всё это было лишь внешней обо-

лочкой. Он вне школ, вне стилей, вне техник. Он всегда оригинален и самобытен. Его талант основан на вдохновении его свободной души, черты его натуры: прямолинейность и горячность, грубость и нежность, простота и серьёзность – все проявлялись в его произведениях. Для него не являлись главными чистота линий и форм. «Чувствуется, что вдохновение его питается не мечтой о чистой красоте, не любовью к линии и контуру и пластической внешности, не одиноко блуждающей улыбкой светлого творческого видения, – но чем-то постоянно волнующим, самобытным, с оттенком неизменно страдальческой нотки, – перед которым те, чисто скульптурные достоинства, которые Эрьзя умеет инстинктивно расточать, кажутся бледными, неинтересными... [...] Техника Эрьзи подвижна и нежна. Даже там, где он даёт форму резкую и определённую. Несмотря на его мощный и чисто субъективный стиль, чувствуется, что не он придаёт характер произведениям. В нём есть всегда прямое и непосредственное впечатление... [...] Ему свойственна также намеренная грубость и небрежность, чтобы не дойти до трафарета, до мещанской «прилизанности». Его фигуры достаточно говорят сами за себя...»[20].

Искусство Эрьзи основано на почти детской непосредственности и интуиции, уходящей корнями в глубинные недра народа. Его имя – основа его таланта. Он жрец. Его «Освобождённый человек» неизмеримо далек от символа итальянского Ренессанса, изящного «Давида», это мужик, грубый, мощный, бесстыдная нагота которого пронизана неистребимой жизненной, сексуальной энергией. Но то, что на Западе вызывало восторг и признание, на Урале было встречено с насмешливой враждебностью. Эрьзя не был нужен ни левым, ни правым, ни новаторам, ни консерваторам. Он разрушал стройную систему производственного искусства, основанного на вере в знания, умения и навыки. Он своим творчеством проповедовал, что истинный художник свободен от стилевых, технических и идеологических рамок. Его буйная сила и выразительность были не нужны, и он уехал.

Эрьзя стал невидимым для уральцев, но не канул в небытие. Слухи о необычных скульптурах и об их таинственном авторе жили в городе. Работы Эрьзи искали. Водолазы ворошили ил городского пруда в поисках останков «Освобождённого человека». Ванька голый – теперь уже Ванька Голый, некая творческая личность, жившая в городе, возможно, поэт, наподобие Демьяна Бедного, Михаила Голодного и Ивана Бездомного. По его примеру в конце XX века екатеринбургские поэты и художники стали появляться перед зрителями в голом виде. Теперь уже не важны реальные художественные достоинства «Освобождённого человека». Погибшая скульптура для Екатеринбурга так же легендарно прекрасна, как «Конь» Леонардо для Милана или Хрустальный дворец для Лондона. Невидимый Эрьзя словно навеки поселился на городских площадях, своим присутствием постепенно изменяя отношение уральцев к искусству. Мудрый жрец с печальными глазами и «неизменной трубкой во рту»[21].

Несмотря на идеологические догмы и на жёсткие традиции декоративно-прикладного искусства, город всё больше испытывал потребность в живом, непосредственном, свободном искусстве, искусстве, основанном на духе уральских пространств, на энергии древних гор и уральского неба. В последние десятилетия этот процесс уже происходит в живописи. Всё больше появляется произведений, в которых вместе с техническим мастерством присутствуют яркие и самобытные художественные идеи и формы. Подобное будет происходить и в скульптуре. Время Эрьзи, время высокой пластики, свободной как от идеологических рамок, так и от коммерческого диктата, ещё придёт.

Евгений Алексеев,
искусствовед.



С.Д.Эрьзя. Женская голова. *1955 год.*
Альгарробо. Мордовская республиканская картинная галерея.

АНАТОЛИЙ ФЁДОРОВ.

ВОСПЕВАЮЩИЙ ПРИРОДУ

...Он об Урале был, тот краткий сон.
О Родине, которая дороже.
Жгло солнце мне открытое лицо,
А снилось, что мороз бежит по коже...
С.Фатыхов.

Человек – удивительное существо, пришёл на Землю много позднее, чем возникла на ней жизнь. Однако, получив в дар разум, постепенно начал ощущать себя владыкой, напрочь забыв о том, что жизнь существовала и до него. И, как следствие, перестал осознавать, что живёт он по законам матушки-природы, которая гораздо мудрее его. За зимой приходит весна, за ночью – утро. И вся человеческая суета, пробки, скидки, проблемы – все они не в силах остановить планомерный ход жизни из года в год, из века в век.

Есть лишь небольшая когорта избранных людей, мудрости которых хватает в полной мере понять эти законы жизненных циклов. Оторваться от суматохи дней и увидеть, как рассвет солнца уронил пару озорных лучиков на стог сена на покосе близ села и на ещё дремлющие вдалеке суровые Уральские горы.

Однако мало самому уметь слышать дыхание природы. Есть ещё более редкий тип людей, творчество которых способно научить нас вновь восторгу. Восторгу маленького ребенка, впервые увидевшего первый ноябрьский снег. Один из таких редчайших людей Анатолий Михайлович Фёдоров. Проявил себя в живописи как воспеватель красот природы. Пейзажист от Бога свои работы начал писать с ранней юности. Его необычная самобытная техника передачи, живой ум, широта и внутренняя душевная эмоциональность не мешают ни природе в её самовыражении, ни зрителю в его понимании. При этом нельзя сказать, что его работы сугубо фотографичны. Реалистичность здесь в полной гармонии с некоторой сказочностью. Как? Это простое волшебство художника, любящего Таганай и Шигир, Челябинск и Ништрелицы (Германия), Крым и Ашпыл (Красноярский край). И вообще жизнь...



Мы, становясь взрослыми людьми, в суматохе современного мегаполиса зачастую перестаём удивляться, а порою и вовсе не замечаем красоты родного края. Пытаясь вернуть детскую восторженность души поездками за рубеж, даже не пробуем научить свое зрение видеть контрастные дивные панорамы Южного Урала, России... с их богатой многогранной харизмой. И, как следствие этого, обретаем леность души. А ведь каждый человек хоть раз видел яркий наполненный калейдоскопом красок и образов сон? Так почему же мы разучились видеть такой же явь?

Много лет Фёдоров как истинный мастер, кропотливо развивая свой талант, смог сохранить удивительно молодое, почти детское, восприятие колорита леса, рек, неба. Его «цветной взгляд» на природу приучает нас, зрителей, быть более наблюдательными, с трепетом относиться к мимолетным мгновениям теплых закатов и бодрящих рассветов,

«Поляна шигирская». *1999г.*

«Дорога на Монахи». *2007 г.*

прощания поздней осени и зрелости июльского лета. Цветовая передача его работ настолько броская, смелая, яркая, что глядишь на картины и понимаешь, что начинаешь полной грудью вдыхать запах майской сирени, сквозь буйство которой слышится колокольный перезвон с залитой солнцем церкви.

Сложно сказать, какое у Анатолия любимое время года. Но определенно точно, что большая часть работ посвящена самому колоритному для природы периоду конец лета – начало осени. И это неудивительно, ведь для живописца, который может передать необычайно широкий спектр цвета в тенях, как нам кажется, белого снега. Каждая осень с её буйством красок – это удивительный подарок. Возможно, его мысли в строках Л.Татьяничевой:

...Помедли, осень,
Покажи мне листьев жёлтых витражи,
Дай убедиться не спеша,
Как тишина твоя свежа.
И как бездонна неба синь
Над жарким пламенем осин.

Необычна и его светотеневая передача. Особенно непривычна для обывателя она в зимних пейзажах. Контраст света и теней раскрывает характер уральской зимы, как играющей в снежки озорной девчонки из знаменитой сказки «Серебряное копытце».

А порой серо-лиловые с проседью тени горных вершин, свинцовое февральское безмолвие трактуют характер зимы как ворчливой Таганайской бабки.

Картины мастера Фёдорова полны света. Он любит солнце и его проявления. Хотя далеко не все его полотна написаны в солнечные дни. И всё же пейзажи творят чудеса: каждый день меняются, как хамелеоны. Освещают комнаты в самый грустный пасмурный день. Или становятся бархатистыми, глубокими и спокойными в ясный солнечный денек.

И это ещё одна из главных особенностей художника Федорова. Не мешая природе раскрываться, он уважительно фиксирует её мимолетные порывы или кульминационные моменты суток. А переработав увиденное душой, то слегка тронет небо заплатками облачков, то прорисовывает каждую травинку на переднем плане поляны, то крупными мазками рассказывает нам об увиденных им уголках природы.

И благодаря этому автору и его произведениям наша жизнь наполняется светом. Мы начинаем видеть многогранность оттенков цвета, мыслим ярче. Отчего, внося природу в дом, становимся позитивнее.

Все бы это можно было сказать, выхватив из сонма уральских живописцев одно из талантливейших имен. Но Анатолий Фёдоров –





особое явление. Так получилось. Вернувшись из контрактной службы прапорщика в Германии, в 1980 году он остался навсегда при лаборатории археологических исследований ЧелГУ. И превратился в археологического художника-графика. Феномен такого рода в России очень редок. Неожиданно его графические реконструкции заполнили археологические издания мира.

При этом немногие издательства утруждали себя упоминать имя автора, забывая, что за каждой реконструкцией оставался кусочек творческой души блестящего художника Фёдорова. Сегодня знаменитые изображения Синташты, Аркаима обошли издания всего мира. Однако автор остается скромным художником-пейзажистом, страстно увлеченным уральскими пленэрами. Кисть его непритязательна, а рука его щедро раздаривает свои полотна друзьям.

Полина Юречко.
Фото: Сергей Арканов.



Остатки фундаментов Азяш-Уфимского завода.

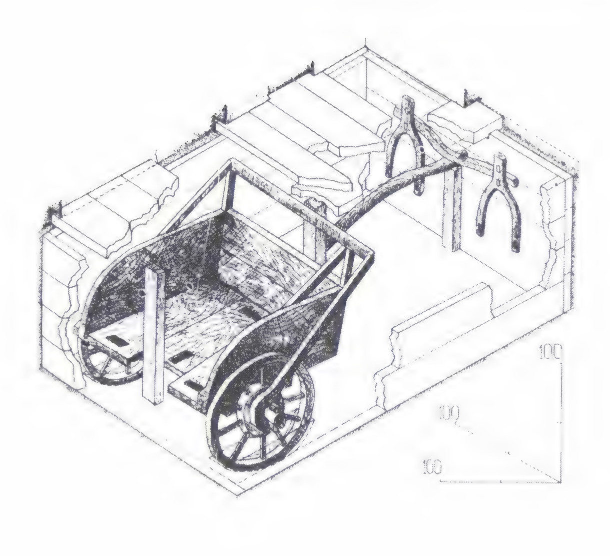
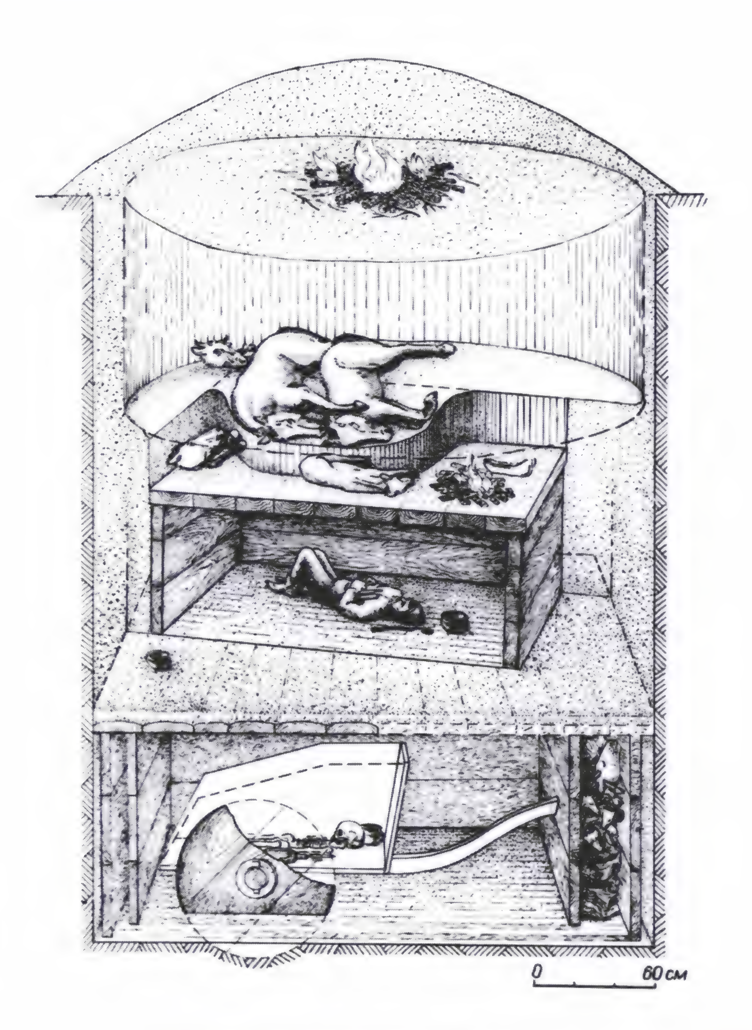




Иллюстрация в книге «Номады».



Иллюстрации в книге «Синташта».

ИВАН БОЛОТСКИХ.
ИЗВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ



Иван Болотских – самобытный российский живописец. Большая часть его 40-летнего творчества посвящена пейзажу.

Волнующее зрелище красоты и мощи природы он запечатлел на своих многочисленных полотнах. Его пейзажи дарят зрителю чувство радостной приподнятости, покоряют жизнелюбием и тонкостью реалистической передачи мира.

Извечная жизнь природы в её первозданной красоте представляется художнику величественной в сравнении с суетным и преходящим существованием человека. Он специально ищет в природе такие мотивы, которые могли бы поразить своей грандиозностью: горные панорамы, круто извивающиеся русла рек между горными утёсами, причудливо изогнутые деревья в горах, величественные памятники архитектуры Древней Руси.

Его произведения неизменно выражают чувство восхищения перед бесконечным многообразием и гармонией природы. Дикая природа – леса, горы, скалы и реки несут в себе



Цветёт зверобой. *2005 г.*

черты неизведанного, таинственного и божественно непостижимого. В причудливых естественных формах – отрогах скал, конфигурации гор – отражаются проявления могучих творческих сил самой земли. Суровый характер нетронутой рукой человека природы часто становится главным мотивом пейзажей Ивана Болотских.

Он воссоздаёт в своих произведениях поэтический облик старых уральских городков, эпическую мощь древних Уральских гор, утреннюю тишину озёрного края. С любовью художник наблюдает и первый выпавший на землю снег, и первые весенние проталины.

Природа стала для художника не только волнующим зрелищем, но и словарём для выражения чувств.

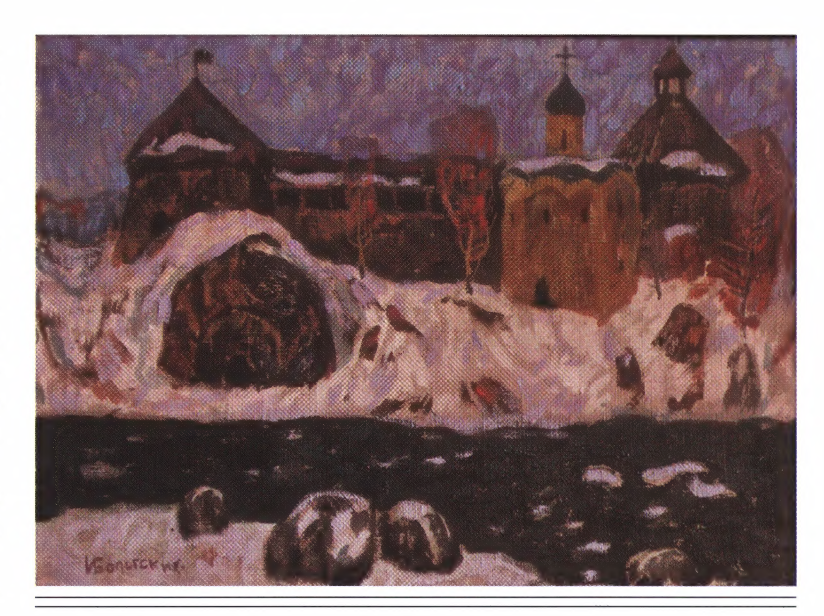
Путешествия художника в древние русские города Золотого Кольца и в Новгород вызвали к жизни серию картин, в которых он пытался выразить своё ощущение древней эпохи, встречи минувшего и настоящего.

Подлинным же героем полотен живописца стала гармония чистых красок, цвет и свет. Поверхность картин Болотских состоит из множества трепетных подвижных красочных мазков. Его картины ослепляют игрой бликов, переливаются вспышками чистого цвета и своей особой цветовой гаммой напоминают полотна импрессионистов. Художник, как и французские живописцы второй половины XIX века, утверждает художественную ценность непосредственного восприятия жизни. Свои полотна он пишет в основном на пленэре.

Тональность в картинах Болотских достигается благодаря оптическому смешению мелких мазков разного цвета. А цвет нисколько не теряет в своей яркости и насыщенности, даже если он принадлежит предметам, находящимся вдалеке от художника.

Часто всё пространство своих полотен художник заполняет до предела объёмами, теснящимися один на другой. Вздымающиеся громады гор вдалеке оставляют видимыми небольшие кусочки неба. Художник разворачивает перед зрителем землю параллельно плоскости картины, заставляя его взглянуть на неё с высоты птичьего полёта.

Всё же общая реалистическая концепция пейзажа в искусстве Болотских выражается, прежде всего, в эмоциональном восприятии природы.



Крепость Старая Ладога. *2001 г.*

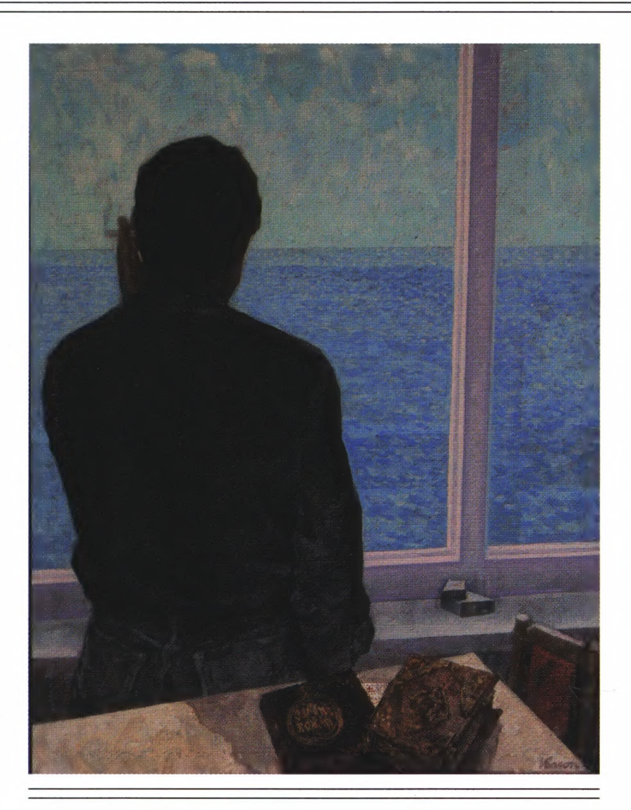
* * *

Иван Болотских родился в 1933 году в Орловской области. После Второй мировой войны его семья перебралась на Урал, в Нижний Тагил, где будущий живописец окончил художественное училище. После его окончания, недолго проработав в Туве в Саянских горах,



Миньяр. Огуречный лог. *2004 год.*

Южный Урал. *2005 г.*



Портрет на пороге. *1993 г.*

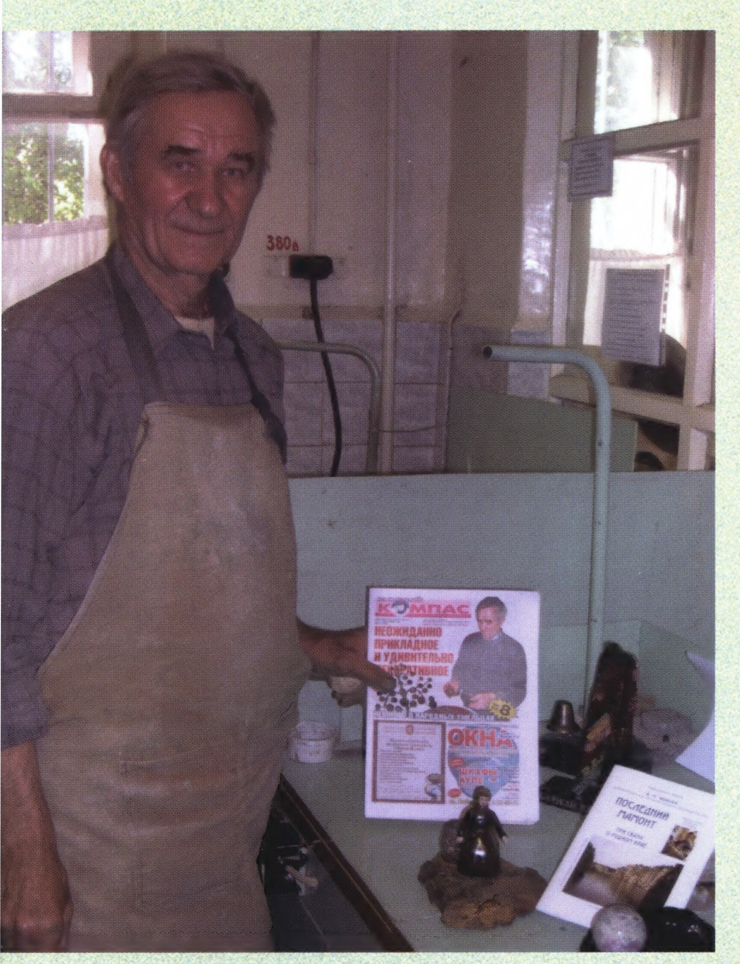
Болотских поселился в 1963 году в Челябинске, где живёт и работает по сей день.

Картины художника входят в собрания российских художественных музеев, хранятся в частных коллекциях в России, Франции, Англии, Германии, Японии и США. По заказу компании Би-Би-Си Болотских были выполнены картины «Москва на семи холмах» и «Революция 1993 г.».

До 90-х годов город Челябинск относился к числу закрытых для посещения иностранцами городов в связи с характером его предприятий, связанных с оборонной промышленностью. Для зарубежных стран он находился за «железным занавесом», равно как и замечательные художники, живущие в Челябинске, способные составить славу любому из европейских городов.

К ним по праву принадлежит и Иван Болотских.

Татьяна Мамыкина,
искусствовед.



ИСТОРИЯ ДВУХ СКУЛЬПТУРНЫХ МИНИАТЮР

Николай ИЛЬЧЕНКО
г. Каменск Уральский

В жизни каждого камнереза наступает момент, когда он подходит к исторической теме. В небольшой книге «Последний мамонт» известного каменского краеведа В.П.Шевалёва меня как камнереза заинтересовал сказ «Железной Горы Хозяйка». У всех на слуху сказы П.П.Бажова о Медной Горы Хозяйке, а здесь, о какой-то железной. Мы живём в Каменске-Уральском, в нашем городе зародилась уральская металлургия. Каменский завод дал первый уральский чугун и более 200 лет исправно служил России, поэтому тема железа была мне понятной. Кроме того, Владимир Петрович был заядлым туристом, не раз бывал на Азов-горе, и места, о которых он писал, мне тоже были знакомы.

Упоминание о Хозяйке Гор Железных встретил я только в этом сказе.

Через неделю я принёс В.П.Шевалёву скульптуру, вылепленную из пластилина. Композиция ему понравилась. В качестве основания выбрал корку лимонита, с наших каменских рудников, представляющей как бы вершину горы. Усадил Хозяйку на камень, привезённый с горы Магнитной. Это был прекрасный образец пиритизированного железа. Для платья подобрал гетит с вкраплением лимонита. Получилась действительно парча с черными и красноватыми разводами. Для волос подошёл опять лимонит. Украшает голову, как и подобается Хозяйке, корона из пирита. А у ног её, на корке лимонита, расположилась буренькая ящерка. Одной рукой Хозяйка опирается о камень, на котором сидит, а другой, как бы показывает, все богатства гор железных, которые простираются у её ног. А такие горы, как Магнитная, Высокая, Благодать, Качканар – действительно состояли из отменной железной руды.

Легенды о хозяйках несметных богатств Уральских гор существовали у местных жителей ещё до прихода сюда русских, естественно и образ должен носить своеобразную красоту этих народов.

В общем, получилась впервые, довольно-таки живописная скульптура Хозяйки Гор Железных.

Свою работу я подарил геологическому музею, основанному Владимиром Петровичем. Хранится она в одной из многочисленных витрин, а над ней находится фото – панорама карьера горы Высокой выполненная, уже ушедшим от нас, другом музея, Юрием Николаевичем Финогеновым.



ИСТОРИЯ ДВУХ СКУЛЬПТУРНЫХ МИНИАТЮР

Вторую работу я начал летом в 2006 году под впечатлением другой его книги «Первое золото России», написанной совместно с Л.В.Зенковой.

И хотя уже было известно имя первооткрывателя – горного ученика Леонтия Лаврентьевича Пигалёва, найти место, где был рудник, оказалось не легко. И только когда старший научный сотрудник городского краеведческого музея Любовь Васильевна Зенкова побывала в Москве в Российском Государственном Архиве Древних Актов и привезла копии разработок и горных выработок, тогда удалось установить местоположение некоторых шахт.

На привезённых чертежах были разрезы и других шахт, которые имели сруб в виде колодца. Это позволило мне использовать новую горную породу, которую В.П.Шевалёв открыл для камнерезов. Неофициальное её название – клевакинит. Она идеально имитирует сосновые стволы для сруба колодца шахты. Сруб шахтного колодца был установлен на бедном зеленью уваровите. Поскольку золото было найдено в кварцевых рудах, я их представил кусками у сруба колодца, в бадье и руке первооткрывателя. Они были взяты из находок на месте рудника.

Для изображения Леонтия Пигалёва была использована яшма двух видов, долерит для сапог и картуза, разновидность шайтанского переливта для рубахи и редкий вид кремня, из синарских россыпей, для лица и рук. Как отмечают мои друзья, особенно удалось лицо. Это молодой человек, с характерной чертой выражения, свойственной для уральских мастеровых людей.

В 2007 году работа приняла участие в городской художественной выставке.

